

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LÍGIA MARIA RODRIGUES DOS SANTOS

**A CIDADE DE PONTA GROSSA (PR) ENQUANTO EXPRESSÃO DE
ARTE: UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA PONTAGROSSENSE**

CURITIBA

2010

LÍGIA MARIA RODRIGUES DOS SANTOS

**A CIDADE DE PONTA GROSSA (PR) ENQUANTO EXPRESSÃO DE
ARTE: UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA PONTAGROSSENSE**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Geografia. Área de Concentração: Espaço, Sociedade e Ambiente.

Orientador: Prof. Dr. Wolf Dietrich Gustav
Johannes Sahr

CURITIBA

2010

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário
Elson Heraldo Ribeiro Junior (CRB-9/1413)

S237 Santos, Lúgia Maria Rodrigues dos

A cidade de Ponta Grossa (PR) enquanto expressão de arte: um olhar sobre a arquitetura pontagrossense. / Lúgia Maria Rodrigues dos Santos. Curitiba, 2010.
201 f.: il. col.; 30 cm

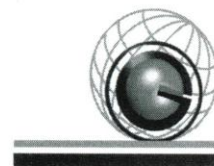
Orientador: Prof. Dr. Wolf Dietrich Gustav Johannes Sahr

Tese (Doutorado em Geografia. Área de concentração: Espaço, Sociedade e Ambiente) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

1. Ponta Grossa (Cidade). 2. Geografia urbana. 3. Arquitetura. 4. Arte. I. Sahr, Wolf Dietrich Gustav Johannes. II. Universidade Federal do Paraná. III. Título.

CDD 910

MEC-UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA –
MESTRADO E DOUTORADO




PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para realizar a arguição da Tese de Doutorado, apresentada pela candidata **LÍGIA MARIA RODRIGUES DOS SANTOS** intitulada “**PONTA GROSSA ENQUANTO EXPRESSÃO DE ARTE**”, para obtenção do grau de **Doutor** em Geografia, do Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração **Espaço, Sociedade e Ambiente**, Linha de Pesquisa **TERRITÓRIO, CULTURA E REPRESENTAÇÃO**.

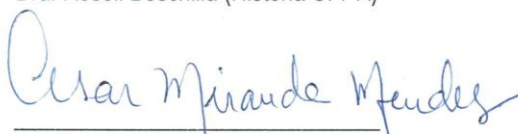
Após haver analisado o referido trabalho e argüido a candidata, são de parecer pela aprovação da Tese.

Curitiba, 14 de dezembro de 2010.


Nome e assinatura da Banca Examinadora:


Dr. Wolf-Dietrich Sahr (Presidente)


Dra. Roseli Boschilia (História UFPR)


Dr. César Miranda Mendes (Geografia, UEM)


Dra. Cristina Araujo Lima (Arquitetura UFPR)


Dr. Miguel Bahr (Geografia - UFPR)

Trazer à reminiscência o passado que ficou guardado e insculpido em nossa memória, de momentos inesquecíveis que trazemos na lembrança, da cumplicidade que sempre nos uniu: À minha mãe Alice, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Criador dos céus e da terra e de tudo que neles há – por vencer mais uma etapa na jornada da vida.

À minha querida e inesquecível mãe, Alice (*in memoriam*) ‘sempre’ presente em todas as empreitadas da minha existência.

Ao meu pai Alaor e aos meus irmãos Denize, Paulo (*in memoriam*), Pedro e Nelson, inspiro-me para não desistir de assentar os tijolos na sólida ‘edificação’ da vida.

Lucia Pereira Wolf, agradeço-te pelos momentos que lhe confidenciei os íntimos segredos de minha alma.

Aos amigos, Regina Janiaki Copes e Miguel Aparecido Ramos do Espírito Santo, vocês têm parte na construção deste trabalho.

Em especial, reitero meus agradecimentos ao meu Orientador Professor Dr. Wolf Dietrich Gustav Johannes Sahr, pelas ideias ‘inseridas’ no corpo da tese, que em muito contribuíram para o meu crescimento e desenvolvimento profissional.

À Banca Examinadora composta pelos Professores Dr. César Miranda Mendes (UEM); Dra Roseli Boschilia (UFPR); Dra Cristina Araújo Lima (UFPR) e Dr. Miguel Bahl (UFPR), meus agradecimentos pelas críticas e sugestões que corroboraram para o fortalecimento dos conceitos contidos na tese.

À Universidade Estadual de Ponta Grossa pelo auxílio financeiro e pela liberação de minhas atividades docentes no Colégio Estadual Agrícola ‘Augusto Ribas’ - Ensino Médio e Profissional, em consenso com o Digníssimo Diretor Professor Alcebíades Antonio Baretta.

A todos que num sorriso, num gesto foram capazes de entender e amenizar minhas angústias pessoais, filosóficas, acadêmicas e profissionais. Quem não as tem?

Tudo quanto te vier à mão para fazer,
faze-o conforme as tuas forças, porque na
sepultura, para onde tu vais, não há obra,
nem indústria, nem ciência, nem
sabedoria alguma.

Eclesiastes, 9:10

RESUMO

A cidade representa um espaço que é caracterizado tanto por seu conjunto funcional desenvolvido em diferentes modos de produção, como abriga também pessoas, grupos humanos, classes sociais e outras formações sociológicas que se relacionam de forma diferenciada com estes espaços na sua existência. Surgem, assim, no interior da cidade diferentes modos de vivência, os modos de produção funcionais e os modos existenciais. Eles se fazem visíveis na configuração das formas urbanas que são compostas por atmosferas, texturas, volumes, cores, associações, enfim, espaços arquitetônicos no sentido mais amplo da palavra. Apreender os mistérios que se escondem em suas formas arquitetônicas é de fundamental importância para todos aqueles que se ocupam da Geografia Urbana. Ao propormos um estudo sobre A Arquitetura urbana da cidade de Ponta Grossa-PR: Um estudo sobre os seus significados artísticos, entendemos que a cidade não apresenta grandes obras arquitetônicas, necessariamente demonstrativas, sendo que poucos cidadãos identificariam nela um objeto de arte. Entretanto, mudando a perspectiva artística da ideia de uma grande obra elitista e autônoma para uma arte social e ambiental, integrada na vivência, aparecem muitas evidências artísticas nas suas expressões e evoluções estéticas. A sua arquitetura, carregada de símbolos, representa pois, o referencial identitário da população, haja vista que é no espaço urbano que encontra-se marcada a sua história. A sensibilidade que permeia as relações sociais na cidade interpenetra-se artisticamente através de suas formas. A cidade com sua estética, com sua harmonia, materializa o espírito, o sensível, as emoções, que apenas aqueles que têm uma percepção da cidade enquanto expressão de arte conseguem apropriar-se desse significado.

Palavras-chave: Ponta Grossa (Cidade). Geografia urbana. Arquitetura. Arte.

ABSTRACT

A city represents a space that is characterized both by its functional set developed in different modes of production, but also houses people, groups, social classes, and other sociological formations that are related differently with those spaces in its existence. Thus, different modes of experience come out within the city: functional production modes and experience modes. They are visible in the configuration of urban forms that are composed of environment, textures, volumes, colors, combinations, finally, architectural spaces in the broadest sense of the word. Apprehending the *mysteries* hidden in their architectural forms is essential for all those dealing with Urban Geography. By proposing a study on *The city of Ponta Grossa – Paraná As an Art Expression: A Look at Ponta Grossa Architecture*, we understand that the city does not present great architecture work necessarily demonstrative, since few people would identify it as an art object. However, changing the artistic perspective from an idea of a great elitist and autonomous to a social and environmental art, integrated with experience, many artistic evidences come out in their expressions and aesthetic evolutions. Its architecture, full of symbols, therefore, represents the referential identity of the population, considering that is the urban space where its history is marked. The sensibility that permeates social relations in the city interpenetrates artistically through their forms. The city with its aesthetic, its harmony, materializes the spirit, the sensitive, the emotions that only those who have a perception of the city as an art expression can master this meaning.

Keywords: Ponta Grossa (City). Urban geography. Architecture. Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Localização da área de estudo	88
Figura 2 - Local dos cenários urbanos pesquisados	100
Figura 3 - Estilos arquitetônicos universais	103
Figura 4 - A praça Marechal Floriano Peixoto e a Matriz de Sant'Ana	119
Figura 5 - Edifício Naumann.....	122
Figura 6 - Antigo Clube Ponta-Grossense.....	123
Figura 7 - Antigo Fórum	124
Figura 8 - Cenário 2 – A Rua Augusto Ribas: “O caminho das Tropas”	127
Figura 9 - Antigo Castelo dos Baixinhos	128
Figura 10 - Antiga Distribuidora de Doces Acácia	129
Figura 11 - Edifício eclético	130
Figura 12 - Edifício eclético tardio	131
Figura 13 - Edifício Banco do Brasil	131
Figura 14 - Cine Teatro Ópera	132
Figura 15 - Hotel Planalto.....	133
Figura 16 - Antigo Banco Francês e Brasileiro	134
Figura 17 - Cenário 3 – A Avenida Vicente Machado: “A Área de Comércio e de um Estetismo Misto”	135
Figura 18 - Antiga Casa dos Relógios.....	137
Figura 19 - Antiga Casa dos Anjos.....	137
Figura 20 - Antiga Casa Juanita.....	138
Figura 21 - Antiga Farmácia Catedral	138
Figura 22 - Edifício Art déco	139
Figura 23 - Edifício Art déco	139
Figura 24 - Edifício Banco do Brasil	140
Figura 25 - Empresa dos Correios	141
Figura 26 - Igreja Sagrado Coração de Jesus.....	143
Figura 27 - Cenário 4 – A Praça Barão do Rio Branco: “O Entorno do Antigo Ponto Azul”	144
Figura 28 - Antigo Colégio São Luiz.....	146
Figura 29 - Igreja Nossa Senhora do Rosário	147
Figura 30 - Memorial Ponto Azul	147

Figura 31 - Cenário 5 – Parque Ambiental e vizinhança: A Região da Saudade da Ferrovia”	149
Figura 32 - Estação Paraná.....	150
Figura 33 - Antigo Armazém de Cargas	150
Figura 34 - Antiga Estação de Passageiros	151
Figura 35 - Centro Esportivo para Pessoas com Deficiência	153
Figura 36 - Usina do Conhecimento.....	154
Figura 37 - Cenário 6 – Oficinas: “O bairro dos ferroviários”	156
Figura 38 - Bangalô indiano	158
Figura 39 - Bangalô indiano	158
Figura 40 - Residência sem estilo definido.....	159
Figura 41 - Residência sem estilo definido.....	159
Figura 42 - Residência sem estilo definido.....	159
Figura 43 - Cenário 7 – Nova Rússia: “O bairro dos russos-alemães”	162
Figura 44 - Residência estilo Neo Colonial	164
Figura 45 - Bangalô em alvenaria	164
Figura 46 - Bangalô de madeira clássico	165
Figura 47 - Chalé alemão.....	165
Figura 48 - Bangalô moderno.....	166
Figura 49 - Cenário 8 – Da Igrejinha de Uvaranas a Carlos Cavalcanti	169
Figura 50 - Residência estilo Neo colonial	171
Figura 51 - Residência estilo Neo colonial	171
Figura 52 - Igrejinha de Uvaranas	172
Figura 53 - Supermercado Condor.....	173
Figura 54 - Prédio da Reitoria da UEPG	174
Figura 55 - Cenário 9 – O Núcleo Santa Paula: “Habitações populares”	175
Figura 56 - Residência estilo eclético popular	176
Figura 57 - Residência sem estilo definido.....	177
Figura 58 - Residência estilo colonial popular	177
Figura 59 - Residência eclético contemporâneo popular	178
Figura 60 - Residência eclético contemporâneo popular	178
 Quadro 1 - Catálogo de elementos artísticos	 79

LISTA DE SIGLAS

COMPAC	Conselho do Patrimônio Histórico e Cultural
PROEX	Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
UEPG	Universidade Estadual de Ponta Grossa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - A ANTROPOLOGIA E A CIDADE: UMA ANTROPOLOGIA ESTÉTICA.....	22
1.1 A CIDADE: O LUGAR REVOLUCIONÁRIO DA EXISTÊNCIA	22
CAPÍTULO II - CIDADE E ARTE	44
2.1 A CIDADE COMO ESPAÇO ESTÉTICO DO AGIR	50
2.2 A CIDADE COMO ESPAÇO ENERGÉTICO SOCIAL	55
2.3 O ASPECTO FORMAL DA ESTÉTICA ENERGÉTICA (KANDINSKY, KLEE)	58
2.4 O ASPECTO CONTEXTUAL DA ESTÉTICA ENERGÉTICA (BAKHTIN).....	60
2.5 O ASPECTO FUNCIONAL DIANTE DO EXISTENCIALISMO URBANO	65
2.6 AS RELAÇÕES SOCIAIS E O PROCESSO CRIATIVO	69
CAPÍTULO III - PROCEDIMENTO METODOLÓGICO	75
CAPITULO IV - ELEMENTOS, CONJUNTOS E DINÂMICAS DA ESTÉTICA DE PONTA GROSSA	77
4.1 UMA METODOLOGIA ESTÉTICA NA GEOGRAFIA URBANA.....	78
Janela	79
4.2 ESBOÇO HISTÓRICO DA MORFOLOGIA URBANA DE PONTA GROSSA ...	87
4.3 A PAISAGEM URBANA PONTA-GROSSENSE	87
4.4 AS FORMAS ARQUITETÔNICAS E A ESTÉTICA URBANA DE PONTA GROSSA.....	99
4.5 CENÁRIOS DE PONTA GROSSA.....	103
4.5.1 Cenário 1 – A Praça Marechal Floriano Peixoto e a Matriz de Sant’Ana	119
4.5.2 Cenário 2 – A Rua Augusto Ribas: ‘O Caminho das Tropas’	126
4.5.3 Cenário 3 – A Avenida Vicente Machado: ‘Área de Comércio e de um Estetismo Misto’	135
4.5.4 Cenário 4 – A Praça Barão do Rio Branco: ‘O entorno do Antigo Ponto Azul’	143
4.5.5 Cenário 5 – O Parque Ambiental e Vizinhaça: ‘A Região da Saudade da Ferrovia’	148
4.5.6 Cenário 6 – Oficinas: ‘O Bairro dos Ferroviários’	155
4.5.7 Cenário 7 – Nova Rússia ‘O Bairro dos Russo-Alemães’	161
4.5.8 Cenário 8 – Da Igrejinha de Uvaranas a Carlos Calvalcanti	168
4.5.9 Cenário 9 – O Núcleo Santa Paula: ‘Habitacões Populares’	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS.....	189
GLOSSÁRIO.....	199

INTRODUÇÃO

A cidade representa um espaço que é caracterizado tanto por seu conjunto funcional desenvolvido em diferentes modos de produção, quanto abriga pessoas, grupos humanos, classes sociais e outras formações sociológicas que se relacionam de forma diferenciada com esses agrupamentos na sua existência. Surgem, assim, no interior da cidade diferentes modos de vivência, os modos de produção funcionais e os modos existenciais. Eles se fazem visíveis na configuração das formas urbanas que são compostas por atmosferas, texturas, volumes, cores, associações, enfim, espaços arquitetônicos, no sentido mais amplo da palavra. Esses espaços adquirem suas características de formas específicas em determinadas áreas, regiões e tempos, marcando culturas e sociologias. (FERRARA, 2000, p. 19-20; 119). Dessa maneira, ambas as esferas principais, a funcional e a existencial são responsáveis para tal conjunto de formas estéticas. Confere-se, assim, à cidade uma ‘imagem estética’ cuja interpretação faz parte da vida humana em geral.

A forma urbana enuncia, nesse conjunto, dois aspectos. Na sua superfície, ela define um cenário, enquanto no seu interior ela forma um conjunto de forças da existência humana na sua plenitude. Quando se organizam, assim, tais formas no sítio, no traçado, nas vias, no quarteirão, no lote, na praça, nas edificações e nas fachadas, além dos monumentos, no mobiliário e na estrutura verde (LAMAS, 2007), o cenário representa a parte exterior e superficial da vida humana, no qual transcorre a ‘planta’ da cidade e no seu interior se manifestam as forças que representam as expressões culturais e artísticas dos seus moradores.

Entender a cidade contemporânea dessa maneira significa apreender os seus mistérios que se escondem em suas formas, em suas funções, em seus processos e em suas estruturas para todos aqueles que a percebem. Isto é uma “Questão Urbana” de forma diferente do que a mera questão social. Tradicionalmente, a “Questão Urbana” apontou a cidade apenas como um “fenômeno urbano”. (BEAUJEAU-GARNIER, 1983, p. 13), onde sua morfologia era vista em função do conteúdo do seu espaço, um conteúdo onde a convivência de pessoas se formalizava em diferentes modos. Em geral, esses modos ainda podem ser vistos como funcionais e sistêmicos, como por exemplo, em Clark na *Introdução à Geografia Urbana* (1991).

Seguindo uma tradição epistemológica da geografia crítica, Santos (2008, 1980), em seu *Manual de Geografia Urbana*, destaca que a cidade se mostra como processo, função, sistema, sempre na sua forma de conteúdo. Entretanto, toda essa organização acontece, para essa vertente, em função dos conflitos sociais. Pouco, entretanto, tem-se refletido nessa geografia sobre as diferentes ligações entre a forma urbana e o seu conteúdo num conjunto mais amplo, quer dizer na totalidade entre relações sociais, econômicas, semióticas.

Compreendemos que a forma da cidade está sempre se transformando e a teoria urbana clássica leva em consideração a cidade como uma expressão de processos sociais, mas divididos em setores econômicos. Assim, as características do habitat e da infraestrutura formam diferentes frações do tecido urbano. (SANTOS, 2008, p. 190-191). Essa visão compreende a cidade como um complexo demográfico formado social e economicamente por uma concentração populacional não agrícola, isto é, se dedica às atividades de caráter mercantil, industrial, financeiro e cultural que se tornam as expressões dos seus referidos conteúdos, como os sistemas de troca, de produção, de relações capitalistas ou de sistemas de comunicação (culturais).

Em seu livro *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional*, Santos (1998, p. 71), ainda confere à cidade, além do caráter espacial e funcional, o caráter de região e do lugar, concomitantemente. Assim, ele duplica a relação forma-conteúdo, sendo de um lado a cidade expressão das relações sistêmicas e funcionais, e de outro das experiências vividas. Ressaltamos que, desse modo, a cidade constitui uma totalidade reunindo suas partes com duas faces diferentes. A união entre esses conjuntos, tanto função e sistema, como vivência, dispõem nessa perspectiva de uma lei própria (lei do organismo urbano) e de um movimento permanente, os quais modificam a cidade no tempo e no espaço. Encontramos então, o ponto de união entre funcionalismo e existencialismo, constituindo-se em uma compreensão diferente da forma da cidade.

Diante dessa perspectiva, os processos formais e a configuração das formas assumem um novo papel na interpretação da cidade, tirando da pesquisa urbana o aspecto meramente formal, observando a cidade apenas como um reflexo de sistemas de macro-escala (baseados na economia, em processos de valorização, em movimentos populacionais, e estruturas sociais), como propõe, por exemplo, Harvey (1992). Contudo, tanto os processos formais quanto a configuração das

formas ultrapassam também as abordagens fenomenológicas, como especifica Tuan (1983), onde a aparência é a função da percepção ou as abordagens semióticas. (DUNCAN, 1990 *apud* OLIVEIRA NETO, 2005; COSGROVE, 2000), onde o significado se expressa funcionalmente pelo significante. No âmago desses aspectos encontramos outra dimensão humana, a qual se refere diretamente às questões existenciais.

Se tomarmos como exemplo o surgimento da cidade capitalista nos séculos XVII/XVIII, podemos observar como as formas de existência se estabelecem em função de profundas transformações na sua estrutura e na organização da cidade (BEAUJEAU-GARNIER, 1983, p. 141-142), inclusive modificações na sua ‘filosofia’. As novas formas de ocupação que surgiram nesse momento eram expressões de transformações filosóficas, pelo menos em vigor entre as elites dominantes da época. Assim, a instalação de grandes fábricas, de bairros de trabalhadores, de grandes empreendimentos, do setor terciário, dos novos eixos de transporte e das avenidas e estradas de ferro representavam não apenas uma nova ideologia, mas também novas formas de sentir, de perceber e de expressar a realidade cultural da cidade. Essa transformação se deve a uma organização do espaço que é funcionalmente baseada em três processos: na estruturação em termos da “funcionalidade” da cidade; na estruturação econômica em termos capitalistas através de processos de “valorização e desvalorização” do solo urbano; e na estruturação social em termos de uma “diferenciação social” nítida entre classes e grupos sociais, intensificando processos de “segregação social”. Nessas três transfigurações se enquadra a vida cotidiana dos moradores da cidade capitalista e a re-apropriação dessa cidade, que era desapropriada pelas relações sistêmicas, torna-se o seu modo existencial.

Lefebvre (1999, p. 163) exprime essa visão “existencial” através do termo da propriedade e do seu concomitante processo de apropriação. Nesse sentido, a existência é uma auto-criação do ser urbano que mostra três possibilidades da formação da vida urbana, as quais sejam:

- a re-apropriação do funcional se faz através do costumeiro emprego dos objetos urbanos;
- a re-apropriação do bem urbano em termos capitalistas se faz por meio de ações utópicas contra as desapropriações capitalistas – com o seu

sistema de compra e venda – definindo uma nova unidade espaço-temporal que sugere uma possível definição que reúne o urbano com a sociedade urbana;

- a re-apropriação política, visando além da ordem estadista e das estratégias capitalistas, a auto-gestão do habitar organizando o espaço de maneira coercitiva e homogeneizante.

Pode-se afirmar que, nesse sentido, as transfigurações da cidade apresentam-se como processos de valorizações diferentes que induzem mais à desapropriação de características pessoais do que formações de propriedade “próprias” da auto-expressão. Marx ao caracterizar as transformações do trabalhador no início do capitalismo industrial através da introdução do elemento temporal como forma existencial observa que:

Na Inglaterra, após a introdução do tear a vapor, o tempo empregado pelo tecelão inglês que então utilizasse o tear manual gastando, nessa transformação, o mesmo tempo que despendia antes, mas o produto de sua hora individual de trabalho só representaria meia hora de trabalho social, ficando o valor anterior de seu produto reduzido à metade (MARX, 1999, p. 61).

O tempo de trabalho e o valor monetário se tornam assim mercadorias absolutas que distorcem as relações sociais e até funcionais da sociedade pela transformação em valores ordinais, e degradam a auto-expressão do indivíduo. Isso não significa que esses valores de troca não assumem um papel social. Na afirmação de Marx (1999, p. 55-58), a sociedade capitalista transforma-se num grande conjunto de mercadorias, sendo que cada bem tem a sua utilidade enquanto valor de uso, podendo ser também trocado por outro bem de uso, inclusive. Mas é a abstração do valor de uso que cria o valor de troca, mediado pelo tempo de trabalho necessário para a sua aquisição, e assim esvazia a expressão existencial do ser humano pela superficialidade dos seus produtos, resultando em diferentes formas de alienação. Tal perspectiva de diferenciação entre os dois valores deve-se, sobretudo, à experiência da industrialização e à transformação dos valores, que na cidade moderna, encontram-se suas expressões.

Ressalte-se que no meio urbano, a atividade principal de valor de uso é a habitação, pois ela representa o lugar onde o cidadão para ou se detém para o descanso - Declaração Universal dos Direitos Humanos – (ONU, 1948) e configura a “função essencial do espaço urbano” (BEAUJEAU-GARNIER, 1983, p. 185). A ela associam-se as outras funções sociais como: trabalho, recreação, circulação, abastecimento, serviços sociais, produção de bens, educação. Enquanto a habitação está associada diretamente à utilização da terra, valorizando o solo com o seu valor de uso, os empreendimentos capitalistas, principalmente o comércio e os serviços, caracterizam-se por uma alta volatilidade de uso e, assim, representam uma predominância do valor de troca dos terrenos. O habitar/morar é dessa forma uma expressão existencial dúbia. Enquanto as habitações tradicionais ainda não eram incorporadas no ciclo vicioso da capitalização, sejam essas: cavernas, tendas, casas ou edifícios, no qual o homem encontrou um abrigo que o protegeu contra as adversidades da natureza, essa relação natureza-cultura assegurou aos homens culturalmente a sua auto-realização e individualidade. Na lógica capitalista, o espaço da moradia representa uma contra-proposta para o espaço homogeneizado das instalações modernas, como as fábricas, outros lugares de trabalho e lugares públicos (CERTEAU, 1994, p. 206). Assim, o morar nos dias de hoje se arraiga muito mais a elementos superficiais do que a existências profundas. A existência desnudada se relaciona nessa forma diferente do ambiente anterior, imprimindo à questão estética uma nova importância.

Castells (1983, p. 185) é enfático ao afirmar que na sociedade capitalista o morar não constitui apenas uma forma de viver tradicional, mas que viver, em si, tornou-se também um bem de consumo diferenciado, o qual apresenta uma gama de características. Essas podem ser evidenciadas pela qualidade (equipamento, conforto, tipo de construção, durabilidade), forma (individual, coletiva, objeto arquitetural, integração no conjunto de habitações e na região), status institucional (sem título, alugada, casa própria, co-propriedade), entre outros. Assim, a existência dos moradores da cidade incorpora os valores de uso numa rede de valores de troca, e começa a interferir na estruturação da cidade. O rosto da cidade é, assim, resultado – e isso se percebe na sua estética – um morar que pressupõe uma forma de consumo sob uma perspectiva econômica, haja vista que há uma inversão de prioridades (CERTEAU, 1994). Esse distanciamento e a expulsão de valores sociais da função da moradia impeliram a uma crise de moradia sem precedentes nas

idades modernas. O apogeu dessa crise surgiu depois da industrialização e permanece até hoje em sociedades desenvolvidas ou em desenvolvimento.

Não obstante, tal lógica capitalista, o espaço delimitado pela casa, logo pelo morar, constitui também um lugar na linguagem da geografia humanística. A esse lugar atribuímos valores pessoais que satisfazem as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação (TUAN, 1983, p. 4), e também valores sentimentais, afetivos. Trata-se, nesse caso, de um espaço-palco de ações cotidianas, onde “podemos convidar os amigos, os vizinhos, evitar os inimigos, o chefe do trabalho, por tanto tempo quanto permite a frágil barreira simbólica entre o privado e o público, entre uma convivialidade eletiva, regrada pelos indivíduos, e uma sociabilidade obrigatória, imposta pelas autoridades” (CERTEAU, 1994, p. 206).

É preciso considerar que essa construção social e individual do espaço se deve principalmente a elos afetivos com o lugar, fato descrito por Tuan como *Topofilia* (1980). Na busca pela felicidade, muitas pessoas desejam estabelecer uma relação positiva com a sua própria casa. Desde o seu nascimento, numa sociedade sedentária, os indivíduos vão paulatinamente, sendo movidos por experiências nessa direção, pelo menos enquanto o abrigo é um elemento cultural positivo. Para eles, o apego às pessoas com as quais convivem desperta sentimentos e profundas sensações sendo sua função social principal. E quanto mais experiências o indivíduo tiver com o seu espaço, a vivência do lugar onde as pessoas moram, maiores e mais intensas serão essas emoções. Assim, pode-se afirmar que a moradia é um lugar também atmosférico onde as pessoas se amam. É o lugar que confere identidade ao indivíduo pela intensidade, que ao levantar-se pela manhã, ao som de uma canção que toca na rádio FM, sente-se vivo. Para Bachelard (2003, p. 20), numa abordagem mais poética, a “casa se torna a topografia do nosso ser íntimo”. Ela é “o nosso canto do mundo” (*ibid.*, p. 24). Bachelard (2003, p. 55) complementa seu poema, relacionando a situação natural e ambiental: “Uma bela habitação não torna o inverno mais poético, e o inverno não aumenta a poesia da habitação?”.

A casa, como expressão do morar, representa, pois, uma das molduras da vida social urbana disputada entre os moradores da cidade e os produtores capitalistas e a sua distribuição no espaço. Ela mesma produz, como efeito estético, sua diferenciação social e específica na paisagem urbana (CASTELLS, 1983, p. 210). Revelando a presença de grupos ou lugares existenciais, oferecendo materialmente e simbolicamente elementos para lembranças e símbolos que

estabelecem a união do grupo e possibilitam a comunicação de seus membros (LYNCH, 2006, p. 142-143). Assim, a “forma urbana” ganha um novo destaque e uma nova relevância, longe de um formalismo, mas no sentido de um “formismo” social, conforme preceitua Michel Maffesoli (1999, p. 128), onde a forma é vista como uma força e um processo social.

Lefebvre (1991a, p. 46), um estudioso filósofo do fenômeno urbano, reitera que a cidade situa-se entre uma ordem próxima que consiste nas relações dos indivíduos em grupos sociais, mais ou menos organizados e estruturados e das relações desses grupos entre si, e em uma ordem distante (como a Igreja, o Estado, o Mercado) que organiza sistemas que exercem uma influência externa na organização da ordem próxima. Assim, a cidade sustenta esse conjunto de duas formas de organizações, reproduzindo na ordem próxima as relações de produção e de propriedade de forma concreta, e na ordem distante encarna-se esse conjunto de existências se projetando sobre um lugar e sobre um plano numa forma mais abstrata. Projeta-se, dessa maneira, a cidade numa outra dialética, onde:

a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas (LEFEBVRE, 1991a, p. 46-47).

Diante dessas constatações percebemos que a cidade é de fato uma obra polissêmica. Ela adquire, conforme seu sistema interpretativo, diferentes conotações, as quais são possibilitadas pelas suas formas e passíveis de realizações de uma gama de sensações e práticas sociais.

A ideia da cidade já era para os gregos, na forma da *polis*, antes de mais nada, uma comunidade de cidadãos, que se personalizou enquanto uma associação de caráter moral, político e religioso (HAROUEL, 1990, p. 11). Recentemente, vários geógrafos brasileiros retomaram essa ideia moral e política da cidade, como Paulo César da Costa Gomes, em *A Condição Urbana* (2002) e Marcelo Lopes de Souza em *A Prisão e a Ágora* (2006), mostrando como a forma da cidade ultrapassa seu caráter formal, destacando as forças urbanas como formas existenciais. Assim, a cidade sempre apresenta um caráter ambíguo, ou melhor, “polílogo”, uma

característica que a aproxima às mensagens estéticas, como essas são fundadas nas obras de arte moderna (ECO, 1997).

Nesse sentido, a definição de Platão (2007, p. 293), no início do livro *A República* considera a cidade como algo poético, e assim artístico. O filósofo classifica e interpreta tanto a poesia quanto a pintura como imitação (*mimesis*) de ideias profundas que se materializam nas suas obras. Consequentemente, no interior de sua teoria acerca de uma cidade, ele aponta a cidade como perfeita e imaginada de forma a ser justa. Mas a poesia e a pintura, para ele, estão em três pontos afastados da realidade e como não se encontra semelhante cidade nem na história, nem na realidade presente, cumpre fundá-la completamente na imaginação. Nessa perspectiva, a cidade é mais do que uma expressão de processos sociais, ela é fundamento formal desses processos.

Recentemente, na literatura pós-moderna, o escritor Ítalo Calvino (1990), definiu a cidade em seu livro *As Cidades Invisíveis* como sendo o reflexo de construções imaginárias, de arbitrariedade de variadas fabulações e falas que nelas circulam e, a partir dela, se constroem através de vários aspectos simbólicos e físicos caminhando juntos, unindo o real e o imaginário. O autor se utiliza da narrativa para condicionar com precisão as diferentes “cidades” como imagens, símbolos e caminhos, mostrando sua “aparência” como forma, segundo afirma Michel Maffesoli (1999, p. 137), no seu livro *No Fundo das Aparências*.

O mesmo efeito estético e artístico relata também Raquel Rolnik (1998, p. 11-12), em seu livro *O Que é Cidade* afirmando que a primeira imagem que lhe veio à mente nesse estudo fora a metrópole São Paulo, caracterizada pela mobilidade da população, pelo barulho das máquinas e pela violência dos conflitos. A autora pensou também em outras cidades, de outros tempos e lugares, como Babilônia, Roma, Jerusalém, cidades significativas em termos culturais nas suas formas: cidades amuralhadas, com limites precisos, cujas portas permitiam ou ainda bloqueavam o contato com o mundo exterior. A cidade representa, pois, um signo não necessariamente definido na sua simplicidade espacial-concreta, mas na sua radiação formal (energia, força).

Diante de fenômenos tão diferenciados e complexos que perpassam as cidades antigas e as metrópoles de hoje, a autora inquire se é ainda possível definir uma cidade. Em sua busca incessante para tal interrogação, Rolnik (1998, p. 13)

assevera que a cidade é antes de tudo um “imã”, antes mesmo de haver se tornado um local permanente de trabalho e moradia, enfim funcional.

Funções urbanas como a organização intermediária da convivência dos homens na cidade, a proteção desses homens contra os inimigos pela defesa do território, torna a cidade um símbolo ambíguo dessa arriscada existência humana. Rolnik (1998, p. 15-16) salienta que a cidade se assemelha dessa maneira à escrita, impelida pela necessidade de memorização, enquanto *locus* permanente da moradia e do trabalho. Na cidade-escrita, o “habitar”, essa forma existencial profunda, nas palavras do poeta alemão Hölderlin, em sua interpretação sobre o pensamento de Heidegger (2002, p. 165), exemplifica uma condição humana: “O habitar não deve mais ser estudado como resíduo, como vestígio ou resultado dos níveis ditos ‘superiores’. Deverá, e já pode ser considerado como fonte, como fundamento, como funcionalidade e transfuncionalidade essenciais” (LEFEBVRE, 1999, p. 83). Podemos observar aqui uma nova dimensão, conquanto se fixa em uma memória. Todavia, não são somente os textos produzidos pela cidade como os documentos, as ordens, os inventários, que se fixam na memória, mas também a arquitetura urbana executa esse papel. O *design* das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter a experiência de quem os construiu manifesta também o seu mundo e o desejo dos seus construtores. Desse modo, as formas e os estilos arquitetônicos podem ser lidos e interpretados da mesma maneira que se lê e se decifra um texto (ROLNIK, 1998, p. 16-17).

Ao propormos um estudo sobre a Arquitetura urbana de Ponta Grossa/PR enquanto expressão de arte, entendemos que o seu surgimento é produto dos seus 187 anos de existência, que conferiu-lhe uma ‘imagem urbana’ através do cotidiano de todos os pontagrossenses. Ainda que não apresente um ‘modelo’ de urbanismo (como a arquitetura modernista ou a arte elitista o entende), as suas obras arquitetônicas de uma cidade do interior do Paraná, situada há 100 quilômetros de Curitiba, expressam na sua morfologia as especificidades existenciais inerentes à sua condição sócio-cultural.

Diante dessas considerações introdutórias, queremos entender neste estudo como a cidade de Ponta Grossa/PR no decurso de sua história tem apresentado variadas visões urbanas e vivências, as quais podem ser compreendidas nesta abordagem geográfica estética. Buscaremos identificar os elementos artísticos através da arquitetura, os quais apresentam-se como reflexos de evoluções sociais

na configuração da cidade. Para cumprir tal especificidade, definimos os seguintes objetivos para a nossa pesquisa.

Em um primeiro momento, buscamos entender e analisar a morfologia urbana de Ponta Grossa, através do conjunto de seus elementos forma, função, estrutura e processo como elementos estéticos. Destacamos aqui um novo papel de técnicas de formas descritivas e analíticas para a cidade, de acordo com as mudanças formais, estruturais e funcionais que determinam a transformação urbana através das forças econômicas e sociais. Essas mudanças interagem concomitantemente no *design* urbano por meio de formas existenciais transformando-a ou não em uma obra de arte.

Em um segundo momento, analisamos os elementos, formas e padrões estéticos como fatos urbanos principalmente nas residências, edifícios, avenidas, bairros, colégios, igrejas, praças, conforme seus significados estéticos (vigentes ou não), para compreender a função desses na existência ou mundo vivido dos moradores. Assim, detectamos determinados cenários regionalizados na cidade com relevância social diferenciada.

Na sequência, verificamos em que sentido ideologias e projetos de planejamento urbano implementados em Ponta Grossa têm influenciado no seu *design* urbano, por exemplo, na ambientação de perspectivas, cenários e conjuntos. Esse objetivo interpreta, de forma sintética, partes da cidade como 'conjuntos' e permite levantarmos uma arqueologia de elementos do planejamento (e assim de controle social) que perpassam o corpo da cidade.

A partir dessas três abordagens – descritivas e funcionais, estéticas, ideológicas e existenciais - demonstraremos como funções existenciais urbanas permeiam o conjunto urbano, e como esses elementos podem ser analisados através da Geografia.

CAPÍTULO I

A ANTROPOLOGIA E A CIDADE: UMA ANTROPOLOGIA ESTÉTICA

Este capítulo tem como objetivo introduzir – de uma forma um pouco convencional – a compreensão da cidade: interpreta-se sua história como uma sequência de antropologias culturais que se exprimem na forma urbana e revelam a dimensão existencial do ser humano em situações específicas. Não se trata de uma investigação que traz em seu bojo uma ampla discussão da antropologia urbana científica, como a conhecemos de diferentes correntes científicas, nem de uma discussão sobre o existencialismo filosófico e literário clássico (por exemplo, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, Camus e outros), mas trata-se sim, de uma tentativa de compreender a história urbana de forma artístico-filosófica.

Henri Lefebvre foi provavelmente o autor mais ilustre nesta compreensão quando expôs na sua abordagem a transformação da sociedade através de suas formas, por meio de suas obras *Revolução Urbana* e *Production of Space*. O filósofo francês destaca que a “sociedade urbana” ainda é uma sociedade parcial, em virtude dos processos de segmentação funcional no seu meio, todavia postula para o futuro uma plena realização de urbanidade (LEFEBVRE, 1999, p. 15). Sendo segmentada ou não, a cidade é entendida não com base nesses modelos funcionais ou materiais, mas a partir de modelos sociais que se realizam na vivência dos seus habitantes. A cidade torna-se, assim, *locus* da socialidade, da autoridade, um local de estabelecimentos aparelhados de relações sociais e antropologias (formações humanas) – trata-se, pois, de uma cidade existencial. Por isso, a sua análise é fundamental.

1.1 A CIDADE: O LUGAR REVOLUCIONÁRIO DA EXISTÊNCIA

Essa “cidade existencial” nascera originalmente da aldeia, onde se observou no início o contraste entre pelo menos dois grupos sociais, dominantes e subalternos, entre as áreas da produção e as áreas do armazenamento e da distribuição, entremeado na área de moradia. A partir dessas primeiras sociedades

urbanas, as quais surgiram na Mesopotâmia, assinalava-se uma evolução histórica longa que era e é marcada por sociedades, nas quais podemos observar diferentes transformações espaciais advindas de uma polissemia do espaço que se apresenta em expressões específicas para cada época. Essa dinamicidade da cidade semiótica e existencial se transforma cada vez mais veemente e rápida, até convulsiva. (BENEVOLO, 2007, p. 23-26). Já seu começo era uma revolução. Por isso, é comum na historiografia (CHILDE, 1981) como na filosofia (LEFEBVRE, 1999) usar o termo *Revolução Urbana*. Enquanto a primeira se constela no início da ‘evolução urbana’, nas várzeas dos grandes rios entre os desertos da África e da Ásia, entre o Mediterrâneo e o Golfo Pérsico (BENEVOLO, 2007, p. 26), Lefebvre (*ibid.*, 1999) coloca a revolução urbana no final da evolução urbana como uma forma utópica, adquirindo uma urbanidade plena.

Em ambos os casos, entretanto, a cidade se apresenta numa forma de *heterotopia* espacial. Michel Foucault (1984) e Henri Lefebvre (1999, p. 157) apontam claramente nessa direção. Para conjugar as *heterotopias*, tanto entre o espaço rural e urbano, quanto entre o real e o utópico, necessita-se uma concretização isotópica, que encontra sua forma social na cidade que se posiciona em relação ao excedente da sociedade anterior/ou diferente. Utopias, para Foucault (1984), são sítios “sem lugar real” que têm uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da sociedade. Seja como for, elas apresentam a sociedade de maneira perfeita ou contrária à realidade. Assim, espaços “reais” denominados de contra-sítios compreendem ‘espécies’ de utopias e diferenças, onde são encontradas as contrapropostas ou as contradições dos outros sítios reais de uma dada ‘cultura’, agora sendo caracterizadas como *heterotopias*. Ambas, utopias e *heterotopias* funcionam dessa maneira como espelhos e expressões que transformam o lugar que ocupamos no momento em que nos vemos no espelho.

Quando perpassamos alguns modelos urbanos da história urbana, não queremos demonstrar, como esses são na realidade, mas quais são suas características heterotópicas e utópicas. Essas aparecem, isto é, são evidentes, primeiramente em elementos artísticos que se desenvolvem na materialidade da cidade em relação heterotópica ou utópica no morar cotidiano nela. Na história da Mesopotâmia, encontramos tal excedente cultivado pelas sociedades da época, na mão de governantes heterotópicos que eram ao mesmo tempo chefes administradores das cidades como representantes do deus local, nesse sentido se

transformando em representantes utópicos da população em geral. Assim, suas riquezas acumuladas, por receberem parte dos rendimentos das terras comuns e dos despojos de guerra, resultaram em medidas práticas na acumulação das provisões de alimentos para a população, como na construção de templos para a veneração e adoração dos deuses. Essa organização materializava-se na planta da cidade e suas vizinhanças. O terreno agrícola, fora da cidade, era transformado em canais de água, muros circundantes, armazéns e templos dos deuses. Para a construção dessas obras e das casas das pessoas comuns eram utilizados tijolos e argila, os quais faziam com que tais obras aparecessem como uma alteridade desse campo produtivo. Escavações arqueológicas têm permitido a reconstrução das cidades mais antigas que foram construídas pelo homem, as quais datam do IV milênio a.C. (BENEVOLO, 2007, p. 26-27).

A cidade sumeriana de Ur, por exemplo, com cerca de 100 hectares e várias dezenas de milhares de habitantes, apresentava uma diferenciação clássica entre os templos e palácios, de um lado, e das casas comuns para sua população do outro, o que nos permite um *insight* material na sua antropologia. Enquanto os santuários eram torre-observatórios (*ziggurat*) que se sobrepunham à massa dos moradores comuns em forma de uma montanha, armazéns, lojas e casas onde viviam e trabalhavam diversos moradores, representavam uma grande massa de construções em argila. Destacou-se, assim, simbolicamente uma inferioridade humana aos deuses (estrelas), os controladores das estrelas e dos reis. Entretanto, essa antropologia também configurou o espírito ativo da ação humana na terra, na realização das lavouras irrigadas ao redor dessa cidade: ao invés do pântano e do deserto sobressai-se assim uma paisagem artificial de campos, pastagens, pomares, entremeada pelos canais de irrigação (*ibid.*, p. 27). Torna-se real em ambos os sentidos, na plantação e na planta e construção da cidade. A forma existencial do homem mesopotâmico que eleva e consolida dessa forma, os pântanos entre os dois grandes rios (Tigre e Eufrates) se encontra explicada na Bíblia (GÊNESIS, 2:7) quando a mesma relata a formação do homem ‘do pó da terra’ à semelhança desse espaço natural. De forma igual, também as suas ‘casas’ foram constituídas desse material. Trata-se, por assim dizer, de uma ‘antropologia de argila fértil’, uma antropologia que, apesar da sua visão fortemente religiosa e astronômica, é material e terrestre.

A civilização urbana do Egito se desenvolveu quase paralelamente à Mesopotâmica, contudo, apresenta características completamente diferentes. Teve seus estabelecimentos mais antigos formados pelo espaço ambiental das enchentes anuais do Nilo, e hoje se destaca pelas ruínas de rochas monumentais, como pirâmides, templos e tumbas (*ibid.*, p. 40). Observa-se aqui uma antropologia da eternidade em pedra, contra o caráter perecível da argila. Geralmente, a classe ‘elitista’ dessa sociedade, representada pelo faraó, conquistou as aldeias da vida sorvendo os poderes mágicos dos deuses locais, que garantiam a fecundidade da terra pelas inundações do Nilo. Entretanto, o excedente de produtos que o faraó recebia realizava-se nas obras religiosas, nos templos dos deuses e nos monumentos das tumbas. Enquanto, no III milênio, essas tumbas foram representadas pelas pirâmides quadrangulares, simbolizando a eternidade não-humana diante da vida, os posteriores monumentos são dispostos de per si como uma cidade independente, divina e eterna, que dominava a cidade dos homens na cidade dos mortos. Dessa forma, a edificação da cidade é divina, e não humana, ela é de pedra e possui uma geometria simples (idealista) com prismas, pirâmides, obeliscos ou ainda estátuas gigantescas, como a esfinge. Nessa cidade divina repousam os mortos que estão cercados de tudo que necessitam para a vida eterna. Tal cidade é uma cópia fiel da cidade humana, onde as personalidades e os objetos da vida diária reproduzem-se na sua mudança (*ibid.*, p. 44-45).

Tebas, por exemplo, a capital do Médio Império no alto Nilo, encontrava-se assim dividida em dois setores, os quais eram o povoado da margem direita do Nilo e a necrópole nos vales da margem esquerda (BENEVOLO, 2007, p. 46). Nesse contexto, ambas as cidades já apresentavam edificações monumentais, mostrando uma mudança filosófica na antropologia da época em direção de uma maior atenção aos vivos. Os grandes templos de Carnac e Lúxor assim, já foram edificadas na cidade dos vivos, enquanto as tumbas encontram-se integradas nas rochas somente permanecendo visíveis com seus templos de acesso¹. Trata-se aqui de uma ‘antropologia negativa de pedra’ (contra-humana), que monumentalizava na sua materialidade a morte, mas gradativamente encaminhou-se na sua compreensão humana à vida.

¹ Na Índia, Indochina e na China surgiram, a partir do século II a.C., outras civilizações urbanas. No entanto, como essas apresentam características não-ocidentais, elas são desconsideradas aqui.

A relação da construção da cidade com suas filosofias e antropologias fica ainda mais clara quando analisamos a cidade grega. A partir do II milênio a.C., forma-se a cidade grega em diferentes formas. Harouel (1990, p. 11-11) assegura que a cidade grega emerge inicialmente de uma sociedade rural com habitações dispersas, entre as quais se formam associações políticas (*synoecismes*) que se constituem como entidades independentes da *khora*, do espaço habitado rural. Assim, a ideia de uma cidade centraliza os campos e os burgos. Mas esses burgos onde os moradores vivem são apenas as representações da sua sociedade rural, chamada *polis*. Essa cidade basicamente rural adquire através da ideia abstrata da cidade um ar urbano, onde os gregos constituíram um conjunto formal, social e filosófico, no qual delinearam sua antropologia em atos morais, políticos e religiosos, sempre com base em consultas de um oráculo.

Pesquisadores da antiguidade, como Hipócrates, estudaram a cidade sob a perspectiva da filosofia política e moral, observando os efeitos do ambiente urbano (sítio, localização, solo, ventos, entre outros) sobre os habitantes, nesse sentido. No século IV, Platão e Aristóteles estabeleceram até uma verdadeira *reflexão urbanística* (HAROUEL, 1990, p. 12). Em *Crítias* e nas *Leis*, Platão explana os princípios que devem gerir o funcionamento dessa cidade ideal. Mostra que a higiene e a salubridade são expressões filosóficas da vida humana de maior importância. Por isso, era preciso escolher o sítio considerando salubridade, economia, clima psicológico e moral ao mesmo tempo. Também a especialização dos bairros (comercial/artesanal, residencial, administrativo, religioso) e a diferenciação funcional do espaço urbano já ganham especificidades, com a criação de praças destinadas à vida pública e às atividades comerciais como fundamentos filosóficos.

Até o final do século VI as áreas de habitação nas cidades gregas eram formadas apenas por bairros com ruas estreitas e tortuosas, localizadas embaixo de uma acrópole, como um espaço orgânico que crescia vegetativamente. Uma fortificação se erguia acima das moradias e constituiu então o lugar do poder político e religioso, a exemplo da acrópole de Atenas, enquanto em torno das casas, na praça do mercado, na ágora, se desenvolveu o centro da vida política e administrativa da *polis* (HAROUEL, 1990, p. 13-14). Podemos entender que esteticamente essa organização urbana foi o reflexo orgânico de uma cidade com

participação ativa dos seus cidadãos, na qual se incorporou a *heterotopia* na construção do espaço cotidiano.

Além dessa *polis* grega orgânica, surgiu ainda outro tipo de cidade, com uma estética de organização geométrica (planejamento), com plantas urbanas regulares, como no traçado ortogonal da cidade de Mileto. Essa cidade em específico representa a “transcrição urbanística de um pensamento cujas especulações filosóficas de caráter matemático e as meditações sobre a melhor organização política da cidade resultam na procura de uma estrutura urbana correspondente” (*ibid.*, p. 15). Tal transformação, da forma do irregular ao regular, acompanha filosoficamente o surgimento da matemática e geometria, que assim começa induzir uma antropologia menos orgânica e mais formal.

A cidade helenística introduz ainda uma terceira estética antropológica. Ela cresce em termos ornamentais (uma mistura entre o orgânico e o desenhado) e apresenta conseqüentemente, uma grande dispersão de santuários integrados à via pública, demonstrando uma íntima associação da religião com a vida pública. Associados à ágora que agora também adquire função religiosa estabelece-se o *bouletérion* (edifício público onde reunia-se o conselho) e o *Pritaneu* (edifício público onde se reuniam os magistrados). Os ginásios de treinamento corporal, esses com uma função social importantíssima já foram utilizados por Platão e Aristóteles para o ensino (universidade); juntamente com a biblioteca e o estádio reuniu-se nesse espaço urbano corpo e mente denotando um ar intelectual e físico concomitantemente (HAROUEL, 1990, p. 20). Isso cria uma antropologia urbana, a qual reúne corpo e mente, religião e política, o privado (*oikos*) e o público (*ágora*).

Em Roma, essa antropologia grega ganha a compreensão existencial do homem latino, onde se observam elementos semelhantes como na diversidade da cidade grega. Benevolo (2007, p. 133) explica que a cidade de Roma emergiu como uma “pequena cidade sem importância, na fronteira entre o território etrusco e o colonizado pelos gregos”. Contudo, apresentou em seguida um desenvolvimento extraordinário, o qual permitiu-lhe transformar-se na urbe, numa cidade por excelência. Conforme a lenda, Roma foi fundada por povos descendentes de Tróia (SAHR; LÖWEN SAHR, 2009, p. 44) e com essa lenda sua população buscou uma antropologia identitária nos moldes da mitologia grega beneficiando-se do urbanismo da ‘polis’. Depois dessa fase mitológica, geralmente apostada para a época do Reinado, Roma promulgou uma constituição social e comunal na forma de uma “res

publica” (475-9 a.C.). Essa “res pública”, todavia, apenas ganhou poucas e até relativamente pequenas expressões no espaço construído (como o Senado, a Basílica=tribunal, e a tribuna), onde a cidade era vista como propriedade da própria população. Grande parte, entretanto, do espaço urbano era “dominado” pela vida privada dos “gentes” instituída por patrícios e plebeus no seu *domus* ‘casa’ (*ibid.*, p. 44).

Enquanto os primeiros dois séculos da República ainda foram dedicados à consolidação desse sistema político urbano, a partir das guerras púnicas (264 e 241 a.C.), a urbe se transformou em uma representação de poder para fora, partindo então, para um imperialismo cultural que levou a cultura urbana romana para o mediterrâneo inteiro. Nesse processo, o Império Romano finalmente se estabeleceu na condição de um sistema autocrático, do período 9 a.C.- 476 d.C., iniciando-se com Otaviano Augusto César. Antropologicamente, mudou a condição do cidadão romano de um ser humano que ativamente participa na vida política para um ser humano passivo e técnico, alvo da política imperial, que traz as ideias romanas para o exterior. Esse processo começou com a crescente militarização da sociedade por meio de uma estrutura militar homogeneizada, baseada em um exército com suas legiões normatizadas e seus castelos (*ibid.*, p. 44). Esse protótipo do soldado romano não era necessariamente civil, quer dizer cidadão, mas ganhou esse estatuto através do seu serviço militar, sendo esse uma conformação antropológica autoritária. Forma-se, nesse conjunto, uma divisão social, onde o urbanismo aparece tanto enquanto ideologia espacial como ideologia social, momento em que a cidadania como estatuto político e jurídico torna-se um meio de governar.

Para Sposito (1997, p. 22-23), o Império Romano fora o melhor exemplo de desenvolvimento de uma urbanização supra-local na Antiguidade. Destarte, o Império alastrou-se do Mediterrâneo autorizando a dilatação da malha urbana em regiões povoadas por bárbaros, trazendo – além de um novo ideário estético - também uma nova ideologia política. No noroeste da Europa, ao norte dos Alpes, as primeiras cidades criadas no vale do Reno (atual, Alemanha), como na Britânia (atual Inglaterra) e Gália (atuais, França e Bélgica) foram assim “romanas”, apesar de suas populações pertencerem a outras etnias. Tal poder político-estético (cultural) permitiu não somente que a urbanização deixasse de ser um processo espontâneo, como também propiciou a ampliação da divisão interurbana do trabalho. Conquanto as funções e produções das maiores cidades do Império

deixaram de atender somente os cidadãos e os habitantes da área rural local, as cidades fizeram parte, através de um sistema de lugares centrais planejado, uma ferramenta para suprir a população de outras áreas do Império e os povos bárbaros. Vê-se, portanto, o desenvolvimento do comércio na área urbana através de uma homogeneização dos produtos (trigo, azeite, vinho), como do sistema de transporte (estradas, barcos) e da organização reconhecível do espaço urbano em cada castelo e em cada colônia. Assim, a rede de cidades passou a subsidiar a propagação de um aparato burocrático e administrativo.

O fato é que, como ressalta Singer (1998, p. 16):

a expansão da divisão de trabalho intra-urbana, ensejada pelo crescimento da cidade, se desdobra, a partir de certo momento, na constituição de uma divisão do trabalho entre diferentes núcleos urbanos. Este desdobramento eleva as forças produtivas a um novo patamar, pois permite o surgimento de atividades especializadas que suprem uma demanda muito mais ampla que a do mercado local. A condição para tanto, porém, é que a rede urbana integrada nesta divisão do trabalho esteja politicamente unificada, ou seja, sob o domínio de um poder centralizado. É a unificação de uma série de cidades-estado em impérios que, de fato, cria as condições para o florescimento de uma ampla divisão interurbana do trabalho. Neste sentido, o exemplo de Roma é dos mais marcantes.

Consequentemente, as habitações das cidades romanas se agruparam em dois tipos comuns: *domus* e *insulae*. Os *domus* caracterizam-se por casas particulares com um pátio interno, as quais são destinadas às famílias mais abastadas e seus criados; são em geral, térreas e bastante espaçosas. Os *insulae* correspondem aos edifícios coletivos de múltiplos pavimentos, cujos apartamentos destinam-se à locação. Aqueles direcionados à burguesia apresentam certo conforto e luxo arquitetural, já aqueles que destinam-se às classes menos favorecidas são desprovidos de conforto e simplicidade na arquitetura, parecendo verdadeiros cortiços (HAROUEL, 1990, p. 27). Forma-se, dessa maneira, um xisma antropológico e estético entre esses diferentes grupos sociais, demonstrando mais uma vez como a forma urbana se relaciona esteticamente de forma existencial entre individualização de uma classe e massificação de outra.

Essa transformação e divisão em classes apresentam repercussões semióticas e estéticas na própria cidade de Roma. Mumford (1998, p. 227-228) reitera que quando se imagina essa antiga cidade, logo se reflete sobre os símbolos de poder imperial visíveis: seus aquedutos, seus viadutos e suas ruas

pavimentadas, talhando de forma sinuosa colinas e prados, atravessando rios e pântanos, movimentando-se de forma ininterrupta, como se fosse uma legião romana a expandir o seu poder, a sua marca em todas as partes da Europa, da África do Norte e da Ásia Menor. Estabelecendo tal poder no espaço e no tempo, por meio das cidades coloniais, cidades livres, cidades sob a lei municipal de Roma, cidades tributárias, a cidade de Roma tornou-se um centro irradiador de uma população ocidental que poderia desfrutar da cidadania, em amplo sentido.

Essa expansão urbana representa um excedente simbólico e heterotópico. No traçado das cidades fundadas pelos romanos, a forma de retângulo foi dominante, segundo Mumford (1998, p. 228), mas tal forma geométrica orientou a cidade de maneira harmônica com o cosmo: as duas vias principais, o *cardo*, que corria no sentido norte-sul e o *decumannus*, no sentido leste-oeste. Essas ruas se cruzavam em ângulo reto próximo ao centro destinado às relíquias sagradas, e aos lugares públicos, como é o caso do Fórum, equivalente à acrópole e à ágora. Assim, reproduziu-se também na forma de um *castellum* das legiões romanas, uma antropologia religiosa, onde a orientação do morador, seja ele cidadão ou não, se dava por meio de uma geometria espacial.

Além desse aspecto religioso, podemos observar também uma crescente força do aspecto ornamental. Da cultura helênica, os romanos receberam principalmente essa herança estética. Por exemplo, a ágora (cercada e com suas estruturas contínuas), a rua larga e ininterrupta, tendo ao seu lado edificações várias, as quais receberam por parte dos romanos, ornamento e imponência próprios (MUMFORD, 1998, p. 229). De grande representatividade estética podemos também fazer menção aos templos, os quais se apóiam “num pódio, ao qual se sobe por uma escada ladeada de muros. Em lugar da colunata que circunda a cela, localizam-se, sobretudo em épocas mais antigas, as semicolunas (pseudoperíptero), enquanto o lado frontal é ocupado por um pórtico” (KOCH, 2008, p. 13). Enquanto na fase da austeridade ornamental, tanto na Grécia como em Roma, o templo dórico se destacou por sua amplidão e suas colunas, o templo jônico amenizou tal monumentalismo por sua pouca espessura e elegância (paralelo a época áurea de Atenas e a República de Roma). O templo coríntio criou uma atmosfera lúdica com seus capitéis e tímpanos ornamentados com muita riqueza a partir da época de Alexandre, o Grande e depois entre os Imperadores Romanos. Ao adotarem depois arcos e abóbadas em seus edifícios públicos, os romanos buscaram fazer uso de

tais ordens no sentido de renovar a linguagem arquitetônica (SUMMERSON, 2006, p. 17-18).

Os traços gregos esteticamente universalizados são observados em quase todas as cidades romanas e dão à antropologia romana uma expressão construída e arquitetônica. De Chester (na Inglaterra ocidental) até Antióquia e Éfeso (na Ásia Menor, hoje Turquia), não só a política romana, mas também o pensar romano transformou, “romanizou” as outras culturas através das suas formas urbanas, alastrando junto o pensar grego. Na parte oriental do Império Romano, o urbanismo também preservou alguns elementos orientais, sendo mais influenciado pelas culturas grega, egípcia, mesopotâmica, persa e judaica. Em Palmira, Gerasa, Filipópolis, Antióquia e Éfeso observou-se pouco ou nenhum efeito sobre o planejamento urbano posterior na Europa Ocidental. Todavia, é importante destacar que algumas das características urbanas visíveis nessas cidades em uma data posterior são dignas de menção, porquanto anteciparam o espírito e a forma da cidade moderna - comercial e burocrática (MUMFORD, 1998, p. 234). Em Palmira e em Damasco sobressaíam avenidas de comércio que se expandiam de uma praça circular e sua extensão era interrompida visualmente “por arcos de quatro entradas nos pontos de cruzamento das ruas principais” (MUMFORD, 1998, p. 234). Em Antióquia existiam 25 quilômetros de ruas de colunas e ali eram estabelecidos edifícios públicos e privados. Essas artérias representaram uma vivência cultural específica, uma antropologia de consumo que nos parece pós-moderna, como explica Libânio (*apud* MUMFORD, 1998, p. 234-235):

Quando se caminha ao longo delas encontra-se uma sucessão de casas privadas com edifícios públicos distribuídos entre elas a intervalos, aqui um templo, ali uma casa de banhos, a distâncias tais que estejam ao alcance de cada quarteirão, e em cada caso a entrada é na colonata. Que significa isso e qual é a importância dessa prolongada descrição? Bem parece-me que o lado mais agradável e, sem dúvida, mais proveitoso da vida da cidade é a sociedade e o contato humano, e que, por Zeus, é verdadeira uma cidade onde tais coisas são mais frequentemente encontradas. É bom falar e melhor que tudo dar conselhos, simpatizar com as experiências dos nossos amigos, compartilhando suas alegrias e tristezas e deles recebendo igual simpatia – e essas e outras bênçãos incontáveis decorrem dos encontros dos homens com seus semelhantes. O povo de outras cidades que não têm colonatas diante de suas casas é mantido afastado pelo mau tempo; nominalmente, vive na mesma cidade, mas na verdade, os seus membros acham-se tão distantes como se vivessem em cidades diferentes. Ao passo que o povo das cidades perde o hábito da intimidade quanto mais apartado vive, entre nós, por outro lado, o hábito da amizade é amadurecido pelo constante que aqui se desenvolve tanto quanto ali diminui.

Percebe-se que essas colunatas criam atmosferas, que hoje em muitas partes do mundo são construídas em *shopping centers*. Nas colocações de Libânio acerca do assunto, destaca-se a função existencial e social da cidade oriental acima das suas necessidades utilitárias e serviços subsidiários que definiram na mesma época o urbanismo romano. Como observa Gil (2003), a questão estética dos espaços de colunas, que era na cidade romana restrita aos prédios principais, adquiriram com suas sombras uma forma de vivência aberta e menos disciplinada, permitindo a perambulação. Em contrapartida, entre os equipamentos urbanos da cidade romano-ocidental imperial destacam-se os lugares fechados destinados ao lazer, como os teatros, os circos, os anfiteatros e as termas. Em Roma, esses prédios ocupavam espaços suntuosos, privatizando o lúdico e divertindo as grandes massas da população. Enquanto o teatro romano se assemelha ao grego, que representa até hoje a serenidade religiosa desse teatro, o circo foi implantado como uma longa pista que destinava-se às corridas de carruagem, seguindo a ideia grega do estádio destinado às corridas religiosas de pedestres. Simboliza-se assim, não somente o avanço tecnológico, mas também a transformação da religião para a diversão. Consequentemente, o próprio teatro grego transformou-se e em Roma, o anfiteatro feito essencialmente de pedra e alvenaria (Coliseu), constituiu-se em objeto de paixão dos combates de gladiadores e também das apresentações de batalhas terrestres e navais. Outro espaço de diversão, as termas imperiais impressionam na atualidade pela sua monumental construção. Aqui os banhos que contém salas reservadas ao passeio e à vida social (inclusive biblioteca e salas de leitura), formam uma nova socialidade. Da mesma maneira como o passeio público dos colonatos das cidades orientais, essas termas representam um espaço comunitário comum e com pouca diferenciação social, onde a função política e comunicativa está diminuindo e onde o lazer torna-se o atrativo principal, esvaziando a ideia original da cidade da política, reitera a autora. Substituiu-se, assim, a política (aristocrática, mas democrática) pela governança semiótica (*pane et circenses*).

Desse modo, o Império Romano representava uma mudança estética fundamental na antropologia mediterrânea. A função estética da concentração no aspecto sócio-político e nas questões religiosas se esvaziou gradativamente por uma função de diversão, e o lazer tomou conta da filosofia cotidiana. Com a queda do Império Romano no século V (ano 476), inicia-se o longo período reconhecido como a Idade Média europeia. Esse período prolonga-se do século V até o século

XV e é marcado pelo modo de produção feudal (SPOSITO, 1997, p. 25). No século V, os territórios norte-ocidentais do Império Romano (Itália, Gália, Germânia e Bretanha) são invadidos pelos povos denominados pelos romanos como “bárbaros”, haja vista que tinham para a percepção romana pouca cultura. A crise econômica e política logo após a queda do Império Romano deixou muitas cidades antigas em ruínas e ocasionou uma ampla dispersão da população imigrante (germânica) e local (celta, romana, grega etc.) pelo campo. Formaram-se territórios (na maioria relativamente pequenos, com aproximadamente 5000 hectares), sendo que no centro dessas unidades localizava-se a residência do senhor feudal. Essa tinha geralmente uma igreja, armazéns e/ou um castelo. Outras formas edificadas eram as abadias da Igreja católica, grande centro irradiador ideológico, que funcionavam como entidades econômicas. As possessões dos senhores feudais e da Igreja espalharam-se pelo espaço ao redor. Surgiram, assim, as cortes (*cour* na França, *hof* na Alemanha, *manor* na Inglaterra) com celeiros, estábulos, habitações e a sede do administrador (*major*) como parte central. Essa sociedade rural tinha como base o modo de produção feudal interligando cada morador direta e pessoalmente com o senhor, deixando as cidades sem um *hinterland* expressivo. Isso quer dizer, que nessa fase, a cidade ficou à margem da evolução, principalmente porque não aglutinava mais a função de um centro administrativo, de produção e de troca (BENEVOLO, 2007, p. 252-253). Delineou-se, então, um urbanismo espontâneo, despreocupado com o conjunto social. Seguem, na sua formação, apenas as formas irregulares do terreno ou as formas regulares dos manufaturados romanos, tornando (de novo como na Grécia, a cidade orgânica) a “natureza”, o principal delineador estético (*ibid.*, p. 255).

No final do século X, contudo, deu início a um renascimento econômico na Europa, impulsionado pelo aumento populacional e pelo incremento da produção agrícola, artesanal e mercantil. As cidades passaram a ser denominadas burgos, em virtude dos seus muros externos que recebiam e protegiam um maior número de pessoas. Cresceu assim, uma massa de artesãos e de mercadores, os quais passaram a ser chamados de burgueses (*ibid.*, p. 256). Ideologicamente, a então chamada burguesia buscou mais uma liberdade pessoal, autonomia judiciária e administrativa e o estabelecimento de um conjunto de impostos proporcionais às suas rendas e que tinham aplicação prática nas obras de utilidade pública, formando um novo excedente heterotópico nessa sociedade feudal. Desenvolveu-se, dessa

forma, outra compreensão antropológica e, conseqüentemente, formas políticas distintas do sistema de servidão (*ibid.*, p. 259). Essa nova organização social e espacial levou à ordenação do espaço político em Cidades-Estados que ainda dependiam do campo para a provisão de alimentos, mas foi baseado num comércio internacional, sem, no entanto, conferir igualdade de direitos à população campesina.

Conforme esse novo impacto do comércio, a praça e o edifício do mercado passaram a ser o centro da cidade. Ali se agregou a prefeitura local, onde se reuniam os conselheiros, representantes das famílias burguesas. As intervenções da autoridade pública em termos de urbanismo foram numerosas, mas não planejadas: era necessário obter permissões do conselho para os proprietários, mas, ao mesmo tempo, a rua medieval não tinha o caráter público de hoje; em cidades como Florença, Siena, Pisa ou em Paris as ruas eram consideradas como extensão da própria casa dos moradores: “mais que uma via de comunicação, é um espaço onde se vive” (HAROUËL, 1990, p. 41-43).

Todavia, o grande centro filosófico da cidade medieval, o ponto focal era a Catedral. Símbolo de um vínculo direto entre a Igreja (como representante de Deus) e a comunidade da Idade Média, ela se elevou enormemente acima da paisagem urbana como elemento semiótico (bem visível) com conteúdo cósmico-religioso. Sua verticalidade é representada como uma expressão de espiritualidade, misticidade e transcendência, dividindo o espaço inferior (geralmente dominado pela escuridão) com o nível superior representado pela luz dos vitrais. Sua orientação Oeste-Leste representa também o caminho da salvação na sua longitudinalidade, e a sua ornamentação é largamente dominada pelo número 3 da Santa Trindade (BRANDÃO, 1999, p. 41; 44). Assim, a Catedral (ao contrário dos espaços urbanos cotidianos), com seus inúmeros vitrais, ornamentos e estátuas, representa uma organização estético-matemática do mundo, que imprime nas suas formas concretas o conhecimento da época. Erwin Panofsky (2001) destacou em *Arquitetura Gótica e Pensamento Escolástico* esta maneira coerente em fazer o pensamento e a estética visível no meio urbano.

Os artistas medievais, ao imaginarem as cidades dessa época, vislumbraram sempre uma afetuosa preocupação pela cidade enquanto uma obra de arte (PANOFSKY, 2001, p. 269). Essa se expressa não apenas na Catedral e nas outras igrejas, mas também nas instituições intelectuais. Assim, mosteiros, colégios

e universidades, como em Oxford, formam claustros em cujos arredores aparecem jardins livres aos caminhantes, como *heterotopias* da vida urbana cotidiana. Esses espaços, ao contrário da vida adensada nas ruas públicas geralmente sujas, serviram de refúgio aos intelectuais inspirados pelas ideias da escolástica. Os lugares dessas cidades tornam-se, assim, esteticamente manifestações heterotópicas onde “um mesmo hábito mental se difunde em todos os campos” (BRANDÃO, 1999, p. 57).

A antropologia urbana da Idade Média cristã na Europa está demonstrando, desta maneira, outra estética. Desliga, de certa forma, a formação social da cidade do campo e, assim, cria uma expressão individualizada e autônoma, tanto em termos políticos como em termos estéticos. O símbolo do muro da cidade e o símbolo da catedral tornam-se seus elementos existenciais, reunindo num mundo repleto de relações perigosas e opressoras na sua estética uma visão utópica que se torna visível na sua planta e nas suas edificações, como é o caso de “Jerusalém” (modelo urbano semiótico em vigor). Essa *heterotopia* contrasta fortemente com a vida burguesa e dos artesões. Podemos falar de uma ruptura antropológica na compreensão do homem rural frente do homem burguês.

No século XIV inicia-se nas cidades da Itália setentrional, um pouco antes da época do colonialismo ibérico da América Latina, uma nova tendência estética que inaugura as ideias modernas de uma antropologia de um indivíduo independente e terrestre, já bastante moderno. O Renascimento, em suas nuances várias, começa a preocupar-se com as cidades enquanto expressões das suas próprias ideias, iniciando este movimento da nova burguesia. A estética das cidades renascentistas, concentra-se muito mais nos prédios públicos e até nos palácios da burguesia que ampliam gradativamente sua estética privada para os espaços da adensada cidade da Idade Média. Expõem nas suas fachadas e nos seus volumes e plantas com geometrias agora matematizadas, uma nova ideia antropológica. Essa interliga um ideário científico (de uma matemática complexa, influenciada pelo cientificismo árabe) com uma nova realidade urbana. Tal realidade reúne o utópico da cidade, seu desenho geométrico, com a vida orgânica irregular da nova auto-consciência dos intelectuais da época. “Sempre existe uma cidade ideal numa cidade real”, argumenta Argan (2005, p. 73). Nessa cidade, a funcionalidade comercial reúne-se com essas novas ideias estéticas. Elementos como o cubo, a linha horizontal e a cúpula tornam-se elementares na visão estética. A ordenação do cosmo pela

matemática desenvolve aqui uma nova concepção espacial, um espaço homogêneo, um espaço racionalizado, na forma do globo e do semi-globo. O antropocentrismo e o mercantilismo juntam-se a esta concepção reunindo o ideário calculista comercial com a divinização idealista do homem (BRANDÃO, 1999, p. 70; 74; 85). Podemos caracterizar este momento como introdução de um racionalismo funcional baseado na matemática e na geometria. Essas ideias permeiam, como fractais, vários espaços da cidade, criando uma conformação múltipla do espaço em diferentes dimensões ao mesmo tempo.

Veneza é um protótipo de uma cidade funcionalista da época, ainda sem o predomínio da geometria na sua planta por causa da sua forte ligação com a “natureza” do mar. Mas nela, o Grande Canal passa pela Santa Maria Della Salute e pela antiga Aduana, antecipando os inventos do urbanismo no século XX com a separação do tráfego de barcos de grandes volumes e rápidos em relação ao trânsito mais lento da série de canais menores e a rede de caminhos para pedestres. Tal princípio de planejamento segregativo é repetido com nuances menores na paróquia ou no sexto, onde cada bairro adquire o seu próprio centro com alto campanário, igreja, *scuola* ou centro da guilda, e a fonte ou poço junto ao mercado. A paróquia ou vizinhança acaba desta maneira por reproduzir as partes vitais da cidade em geral numa forma fractal nos bairros, possibilitando ao máximo o encontro e associação em todos os níveis humanos (MUMFORD, 1998, p. 277).

Enquanto Veneza apresenta-se, na sua estética, de forma mais pragmática, comercial, e funcionalista, Florença é um exemplo de uma cidade renascentista mais artística e filosófica. Percebe-se que o *domo* da Catedral, agora com a maior cúpula da época como símbolo de uma visão cósmica mais terrestre em comparação à catedral gótica, mas também os *palazzi* com sua arquitetura horizontal e compacta exercem um domínio horizontal sobre a paisagem urbana. Eles demonstram dessa forma, heterotopicamente, frente das massas de casas medievais orgânicas e das catedrais góticas, uma nova configuração da vida cotidiana urbana, essa vez coincidindo com a já prevista utopia geométrica (*ibid.*, p. 282). Há que se destacar que surge aqui a arte renascentista. Filippo Brunelleschi, um estudioso dos monumentos arquitetônicos da Antiguidade e arquiteto do *domo* de Florença, torna-se descobridor da perspectiva científica na arquitetura (JANSON; JANSON, 1996, p. 193). Essa delineia a nova linha ordenadora do espaço urbano, reaproveitando (renascimento!) a racionalização do desenho arquitetônico clássico (na vertente

romana) que tem na sua base o círculo e o quadrado. Estabelece-se dessa maneira uma “harmonia” nas proporções dos prédios, que fornecem não apenas uma sintaxe do vocabulário arquitetônico, mas também uma compreensão racional do mundo e do homem (*ibid.*, p. 194).

Outro exemplo da racionalização do clássico diz respeito ao Edifício Palazzo, também em Florença, que fora construído em 1440 e projetado por Michelozzo Di Bartolomeu². Esse arquiteto rememorou as estruturas das fortalezas antigas neste Palazzo e na sua composição dividiu-o em três andares, sendo o primeiro uma alvenaria tosca e rústica, o segundo com blocos de superfície lisa e o terceiro com uma superfície lisa e contínua, delineando a evolutiva sofisticação das obras humanas. Na extremidade superior da estrutura encontra-se uma cornija bastante saliente, a qual fora inspirada nas cornijas dos templos romanos (JANSON; JANSON, 1996, p. 194-195). Essa sequência mostra o refinamento do rústico ao urbano, da “*natura naturans*” à “*natura naturata*” (BRANDÃO, 1999, p. 95). Com a morte de Brunelleschi, já em 1446, outro nome é colocado em evidência na evolução renascentista: Leone Battista Alberti (1404-1472). Arquiteto e teórico de arte estudou intensamente os monumentos da Roma antiga e escreveu os primeiros tratados acerca de pintura e escultura, além de um terceiro livro sobre a arquitetura, no qual ele teorizou pela primeira vez de forma literária (desde Vitruvius) os conhecimentos da construção arquitetônica. Na Igreja de *Sant’ Andrea*, em Mântua, sobrepôs uma fachada de templo em estilo clássico à tradicional frontaria das Catedrais de Pisa e Orvieto, usando pilastras no lugar de colunas para dar ênfase à continuidade da superfície da parede, dominando nesta a estética da “*feiúra*” do gótico com uma nova simetria divina (JANSON; JANSON, 1996, p. 195-196). A nova planta da cidade, agora geometrizada na Piazza, e os novos volumes que aparecem nela, primeiro nos prédios da igreja e da burguesia, indicam assim uma nova utopia realizada: a ideia da matemática que se transforma numa *heterotopia* para a vida cotidiana, a qual permanece por enquanto capturada na arquitetura medieval. Mostra-se, neste caso como nos anteriores, que também o Renascimento expressa seu pensar existencial na forma de arte no espaço urbano.

A partir do século XVII e XVIII, este núcleo urbano renascentista começa a se proliferar pelos prédios de moradia, timidamente na cidade barroca, mas

² Michelozzo di Bartolomeo, fora arquiteto e escultor em Florença. Dentre suas principais obras figura o Palácio dos Médici, família mais poderosa de Florença, em 1440.

principalmente no início do classicismo da cidade industrial. Agora, a cidade vira palco de um contingente populacional muito maior, cujas casas são reinterpretadas através de uma monotonia geométrica, seguindo as antigas ideias do renascimento geométrico. Essas são pequenas e compactas, funcionais e conformadas para receber um contingente populacional grande, o qual é na sua forma social homogeneizado através da condição social de trabalhadores. Nessa fase, observa-se uma segregação social estética na cidade burguesa. Enquanto as classes ricas (primeiro a aristocracia, e a partir do século XIX também a própria burguesia) se retiram dos centros da cidade, buscando *heterotopias* nos grandes parques e nas mansões que se assemelham a uma visão utópica e acádica da natureza. A cidade é tomada pela função do trabalho sendo permeado por manufaturas e depois por fábricas, que são cercadas por grandes bairros de moradia homogeneizada. Essa conformação da vida humana pela arquitetura desenvolve a “antropologia do *homo faber*”, o homem trabalhador que se insere nesse conjunto.

Alojam-se, nessa fase, os trabalhadores num compromisso entre a vida privada reduzida nos apartamentos dos cortiços e a disponibilidade pública do mercado de trabalho. Esse processo de segregação desenha na cidade uma heterogeneidade social que afasta o convívio comum e espacial na estética, dividindo o espaço da cidade entre classes e estéticas sociais: bairros dos ricos, bairros da classe média e bairros dos pobres aparecem simultaneamente. Cada um adquire especificidades e modelos diferenciados e as famílias passam a viver de uma forma isolada nas suas próprias estéticas de classe. As casas individuais, com jardim (como um mini-parque), que outrora eram destinadas aos reis e aos nobres, são agora reservadas aos ricos e médios burgueses. Os bairros dos trabalhadores, pelo contrário, não dispõem de um espaço verde, e até as suas funções sanitárias são socializadas. Mostra-se, desta maneira, um gap estético profundo que reproduz as condições sociais da sociedade capitalista. Enquanto para as classes trabalhadoras surgem bairros com estéticas homogeneizadas, os ricos diferenciam-se por edificações individualizadas (BENEVOLO, 2007, p. 565).

Observa-se ainda que “na periferia industrial perde-se a homogeneidade social e arquitetônica da cidade antiga” (*ibid.*, p. 565) e que as fábricas tiram o sossego da população em virtude da fumaça lançada na atmosfera e dos ruídos advindos de suas máquinas. Igualmente, poluem os rios e tornam o trânsito engarrafado. Assim, os bairros periféricos, por exemplo, de Manchester, tornam-se

áreas problemáticas de moradia. Por isso, emergem na era pós-guerra de 1815 algumas ideias revolucionárias, políticas e urbanísticas no sentido de mudar tanto a organização social como a organização dos novos conjuntos habitacionais.

O industrial inglês Robert Owen³, por exemplo, propõe ordenar aproximadamente 1200 pessoas numa área agrícola de cerca de 500 hectares, sendo que a forma das habitações constituirá um quadrado. Três lados destinam-se às casas particulares dos casais e seus filhos menores de três anos; o quarto lado, para os aposentos dos jovens, da enfermaria e do abrigo para os visitantes. Para o espaço central, Owen planejou os edifícios públicos como: restaurante, escolas, biblioteca, centro de encontro para as pessoas adultas, as áreas verdes e os campos de esporte. No perímetro externo, além dos jardins das casas e das ruas, foram previstos as indústrias, os armazéns, a lavanderia, a cervejaria, o moinho, o matadouro, os estábulos e as construções rurais (*ibid.*, p. 566-567). Esse modelo de Owen, que fora apresentado entre 1817 e 1820 ao governo inglês e às autoridades locais, não obteve nenhum êxito, mas mostra a antropologia organizada da sociedade industrial como utopia. Todos os prédios foram produzidos de um material industrial, o tijolo, garantindo uma grande homogeneidade no conjunto arquitetônico.

Também Charles Fourier⁴, um escritor francês propõe uma visão de um novo sistema filosófico e político que se realiza numa arquitetura, quando desenvolve uma utopia para um grupo formado por 1620 pessoas, denominado Falange. Esse grupo deveria comprar um terreno de 250 hectares e construir um grande edifício unificado, o *Falanstério* (*ibid.*, p. 568). Esse palácio monumental ou edifício possuía um pátio central e numerosos pátios menores, sendo que o centro abrigava os refeitórios, as salas do conselho, as salas de estudo, as bibliotecas, entre outros e ali estavam estabelecidos o templo, a torre de ordem, o telégrafo, os pombos-correio, o carrilhão de cerimônias, o observatório, o pátio de inverno com plantas resinosas. Uma das alas reunia as oficinas ruidosas, como carpintaria, ferraria, trabalhos com martelo; abrigava ainda os brinquedos barulhentos das crianças. Isso tudo para evitar a poluição sonora na cidade. A outra ala deveria

³ Robert Owen, rico industrial inglês, nascido em Newtown, Montgomeryshire, País de Gales, é considerado um dos mais importantes socialistas utópicos e criador de várias comunidades industriais utópicas.

⁴ François Marie Charles Fourier, filósofo e economista francês, nascido em Besançon, socialista francês do século XIX, considerado o pai do cooperativismo e idealizador das falanges ou falanstérios.

proteger a hospedaria, com suas salas de banho e de reuniões para visitantes, para não estorvarem o centro do palácio e não atrapalharem as relações familiares da falange. O *Falanstério* possuía, além dos apartamentos individuais, muitas salas de relações públicas, chamadas de *seristérios* ou locais de reuniões. Os estábulos, os celeiros e as lojas deveriam ser implantados de frente para o edifício, sendo que a distância entre o palácio e os estábulos serviria de pátio principal ou praça de manobra (CHOAY, 1979, p. 72-73). Nessa antropologia, observa-se a intenção em desmanchar em grandes partes a privacidade urbana que a burguesia tinha como base da sua antropologia.

Ambos os modelos de Owen e Fourier não foram realizados no século XIX, porquanto seus projetos contrariavam a cidade liberal: deslocavam a liberdade individual para a organização coletiva, logo, fizeram propaganda a uma moradia ‘para muitos’, que poderia resultar em uma ação conjunta das grandes massas de trabalhadores, que a burguesia temia tanto. Por isso, as propostas de moradia para as classes trabalhadoras sempre envolviam a criação de apartamentos particulares, e se possível (como na *Garden City* de Ebenezer Howard), até o isolamento do ser humano pelo jardim. Desse modo, a condição individualizada da antropologia do capitalismo moderno se reproduzia na arquitetura, e também na estética da cidade. Valorizou-se, nesse momento, sempre o mais individualizado da sociedade (os burgueses), em detrimento do menos individualizado que tinha que morar em moradias de massa com padrões estéticos mais simples.

O problema estético da cidade moderna começa a vigorar de uma forma mais ampla, quando surge o modelo urbano “modernista” que é baseado nas propostas de Le Corbusier⁵. Esse arquiteto baseou suas propostas na funcionalidade da vida humana em geral, tendo artistas e técnicos como colaboradores na gestão da cidade pós-liberal, com base em uma mitologia da produção, do trabalho e da re-produção da família (BENEVOLO, 2007, p. 615). Em um encontro de arquitetos e urbanistas que ocorrera em Atenas, em 1933, Le Corbusier lançou os princípios básicos do ‘morar e viver’ na sociedade moderna, fato que o impulsionou a redigir esses princípios, dez anos mais tarde, na ‘Carta de

⁵ Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, nasceu em La Chaux-de-Fonds na Suíça, arquiteto, urbanista e pintor é considerado um dos grandes nomes da arquitetura moderna. Entre 1942 e 1948 desenvolveu um sistema de medição denominado Modulor com o intuito de encontrar harmonia em suas obras arquitetônicas

Atenas'. Considerada como uma espécie de mandamento do urbanismo moderno, essa carta é vista como uma das grandes produções do planejamento urbano no século passado ou ainda, como o pior que já acontecera para o planejamento urbano nos últimos séculos (FREITAG, 2006, p. 59). O principal conteúdo desse receituário do urbanismo moderno diz respeito às quatro funções que devem ser observadas e respeitadas na projeção de uma cidade, no planejamento e na reforma urbana: habitar, trabalhar, circular e lazer (*ibid.*, p. 59). Essa antropologia de um “homem meramente funcional” ganhou muita repercussão nas cidades no século XX, todavia não respondeu satisfatoriamente a seus próprios objetivos. Por isso, alguns artistas e urbanistas, criticando as estéticas de então, procuravam desenvolver um estilo funcional, como Horta⁶, Van de Velde⁷ e Wagner⁸, os quais utilizaram-se da liberdade alcançada para produzir um novo estilo, diferente e independente dos padrões tradicionais (BENEVOLO, 2007, p. 615). Entretanto, a antropologia desse estilo permitia pouco espaço para uma conciliação entre a individualidade e o elemento social, questão que recentemente fora retomada e discutida no pós-modernismo. Um dos expoentes que elaborou uma crítica mais profunda nesse sentido, fora Martin Heidegger, quando propôs suas ideias de um “habitar” filosófico no âmbito dos ‘Diálogos de Darmstadt’, em 1951, num evento denominado “O homem e o espaço” (HEIDEGGER, 2002, p. 252). Essa conferência serviu depois para Henri Lefebvre esboçar suas ideias filosóficas sobre o espaço urbano (em *A Revolução Urbana e Production of Space*).

No Brasil, chegou também o eco da vanguarda que se travou na Europa. De acordo com Benevolo (2006, p. 711), a manifestação mais clamorosa que se deu foi a Semana de Arte Moderna, em 1922 em São Paulo, com exposições de pintura e escultura, concertos, récitas e conferências. No tocante à arquitetura, Warchavchik publicou em 1925, um Manifesto da Arquitetura Funcional, inspirado em Le Corbusier e, em 1928 construiu a primeira casa modernista. Juntamente com as referências europeias, floresce a tendência à valorização indígena e ao movimento

⁶ Victor Horta, arquiteto belga, projetara em 1893 a casa de Paul-Emile Tassel em Bruxelas. Essa data constitui o nascimento da Arquitetura Arte Nova, amplamente baseada na natureza.

⁷ Henry van der Velde, arquiteto, artífice e reformador belga, suas obras marcaram a Arte Nova Alemã. A sua visão de uma arte nova buscava a libertação dos limites convencionais transmitidos não somente na arquitetura, mas também na ‘vida’.

⁸ Otto Wagner, arquiteto austríaco, autor dos livros: *Moderne Architektur* (1896); *Großstadarchitektur* (1911), cujas obras evidenciam a necessidade de uma renovação radical na cultura arquitetônica e abriram caminho para o Modernismo.

antropofágico. Em 1929, Le Corbusier profere conferências acerca do urbanismo em São Paulo e Rio de Janeiro. Com a revolução de 1930 de Getúlio Vargas, a classe política se tornou aliada dos artistas de vanguarda, sendo que Lucio Costa foi nomeado para a direção da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e convidou como professores de composição Warchavchik e Budeus. Todavia, os conflitos advindos da Revolução de 1930 impediram por alguns anos as atividades normais da construção civil. Com o concurso instituído em 1935 para o Ministério da Educação e Saúde, os arquitetos modernos não obtiveram êxito. O ministro Capanema consegue que o projeto de execução fosse confiado a Lucio Costa, que convidou dentre outros, Niemeyer e Vasconcellos para compor o projeto, inclusive chama Le Corbusier para atuar como consultor. Baseado nas sugestões e no ideário arquitetônico do mestre francês, o prédio de fato, foi a realização de um tipo de edificação que Le Corbusier há muito almejava: com *pilotis*; terraço jardim; *pan de verre* (pano de vidro) e *brise-soleil* (quebra-sol). É a realização não somente do aspecto funcional, mas também pela implantação da proposta, em termos de aproveitamento do terreno e do entorno (*ibid.*, p. 712).

A partir de 1936 as oportunidades se ampliam para os arquitetos modernos. Niemeyer e Costa projetam o pavilhão brasileiro, construído na Exposição de New York de 1939; o crítico americano Goodwin e o fotógrafo Kidder-Smith vêm ao Brasil para coletar informações para uma exposição no Museum of Modern Art of New York, cujos autores publicaram o livro *Brazil Builds*, cuja obra assinala o início da notoriedade internacional do movimento brasileiro (*ibid.*, p. 712). Niemeyer, universalmente conhecido por suas obras a Pampulha entre 1942 e 1943 (a igreja, o cassino, o iate clube); o Banco Boavista do Rio (1947); o Centro Técnico da Aeronáutica em São José dos Campos (1951); de Brasília (1960). Brasília, a apoteose do urbanismo brasileiro, foi a realização de um sonho, acalentado antes mesmo da Independência, considera Bruand (2008, p. 352). Juscelino Kubitschek encontrou em Niemeyer um colaborador ideal para sua política de prestígio, fato que pode ser observado nas construções monumentais da cidade (*ibid.*, p. 354-364). E Lucio Costa integralizou o Plano Piloto da capital federal, o qual trata de uma revolução estética, que vinha somar-se à revolução prática inspirada pela preocupação no sentido de assegurar ar, sol e luz à população; à multiplicação das dimensões cheios e vazios; à noção de infinito substituindo o jogo clássico do ponto de vista final com o erguimento de uma construção axial; à reconciliação de dois

sistemas de perspectiva (*ibid.*, p. 365). Percebe-se nesse projeto, o reencontro de Niemeyer e Costa, inspirados nos ideais modernistas corbusianos. Brasília, uma obra de arte proposital, cuja comunhão entre o urbanismo e a arquitetura leva a uma apoteose plástica que a situa entre as grandes realizações de todos os tempos (*ibid.*, p. 372).

Esse roteiro sobre as 'estéticas da cidade' demonstra que filosofia, antropologia e arquitetura se encontram na formalização da cidade, pela forma urbana, construída pela arte dos arquitetos e urbanistas, e também pela população e sua cotidianidade, tornando-se o unificador desses aspectos existenciais. As diferenciações que foram colocadas em nuance desde a Antiguidade, permitem-nos refletir de que maneira a compreensão do homem é também uma compreensão da cidade. A polissemia das diferentes antropologias que ganham forma nesses modelos e construções situa-a exatamente nesse conjunto. A seguir, buscaremos identificar quais são os elementos artísticos que contribuem para a articulação da cidade nesse sentido.

CAPÍTULO II

CIDADE E ARTE

No primeiro capítulo apresentamos uma discussão sobre a cidade como expressão antropológica. Na cidade, os moradores urbanos expressam seu modo de vida existencial. Nessa perspectiva, a estética da cidade pode ser decifrada em cada época e em cada cultura de forma específica. Assim, ela se apresenta como uma obra de arte, cujos significados serão revelados por meio de uma reflexão acerca da estética urbana. Discutiremos neste capítulo, a cidade como forma estética, embasados em ponderações antropológicas *a priori* estabelecidas, destacando principalmente o surgimento de suas formas, e não suas expressões existenciais em si.

A palavra arte em sua origem indicava a habilidade técnica que permitia a produção de um objeto ou o exercício de uma determinada atividade como o ofício dos ferreiros e dos sapateiros, assim como dos poetas ou escultores, afirma Prette (2008, p. 8). Durante séculos a palavra arte limitou-se a indicar as chamadas belas artes, as quais tinham uma finalidade estética como a arquitetura, a escultura e a pintura. Recentemente, observa-se que o que é belo e o que não é difere entre os diversos povos e se modifica ao longo do tempo. Desse modo, no campo visual-figurativo toda atividade artística se define como sendo aquela que por meio das imagens busca comunicar sensações, emoções e sentimentos. Outrossim, para Prette (2008, p. 114), arte e obra de arte são sinônimos, então, de estética e estudar a história da arte significa descortinar o imenso panorama dos testemunhos visuais legados pelos povos em todos os tempos e lugares. No Egito, os exemplares mais grandiosos da arquitetura são representados pelas áreas sagradas dos complexos monumentais de Lúxor e Karnak, onde se adoravam as divindades locais. As mais importantes construções que se destacam no Egito, são as grandes pirâmides e devem ser entendidas como arte funerária, porquanto abrigam monumentos sepulcrais dos antigos faraós (*ibid.*, p. 129).

Em Micenas, os artesãos também construíram monumentos sepulcrais, circulares, compostos por blocos gradualmente proeminentes (em ressaltos) até formar uma cúpula cônica (*tholos*), que depois eram cobertos de terço. A tumba de

Atreu é o exemplo mais perfeito (*ibid.*, p. 145). Os micênios criaram, pois, no século XII a.C. a conformação da *polis* grega, a qual se desenvolveu em torno da Acrópole. A arte da civilização etrusca se desenvolveu na península itálica entre os séculos VIII e III a.C. e suas principais construções foram: muros fortificados com suas portas monumentais; canais; redes de esgoto; extensas necrópoles; edifícios de caráter sagrado, os quais desapareceram em virtude dos materiais perecíveis utilizados (madeira e terracota). Destacam-se em suas construções a arte de utilização do arco pleno e da abóbada de berço (PRETTE, 2008, p. 170). Com a dominação etrusca (fim do século VII – 510 a.C.), os romanos aprenderam a fazer uso do arco pleno em suas construções públicas, a exemplo dos aquedutos que levavam água das nascentes apenínicas às cidades romanas (*ibid.*, p. 174).

Depois da morte de Jesus Cristo, ou seja, no século I, afluíram do Oriente Próximo para Roma comunidades cristãs, as quais passaram a imprimir a arte cristã primitiva na forma de pintura em catacumbas (*ibid.*, p. 186). Em 313 d. C., o Édito de Constantino proporcionou aos cristãos a liberdade de professarem a sua religião, fato que impeliu o imperador a promover a fundação dos primeiros santuários. Daí a necessidade das grandes basílicas, as quais assumiram a forma longitudinal, com uma única entrada do lado mais curto, onde o percurso dos fiéis e o olhar de quem entrava eram polarizados na direção do altar principal, das naves, sustentadas por uma série de colunas clássicas (*ibid.*, p. 188).

A arte bizantina à época do imperador Justiniano (século VI-VII), é também um exemplo das grandiosas obras arquitetônicas em Ravena, as quais são representadas por edifícios sacros e civis. A igreja de São Vital, construída em meados do século VI, em planta central octogonal dominada por uma cúpula sustentada por um tambor e por oito pilares ligados entre si por um sistema de grandes arcos. A construção oferece ao observador visões variadas mediante a utilização de mármore colorido e de diversos valores: pórfiro, jaspe, ônix, verde antigo. Interiormente, impressiona a variedade e a riqueza da arquitetura e dos efeitos de luz e sombra, que criam um ambiente de opulência oriental muito sugestivo sobre os mosaicos dourados e coloridos (*ibid.*, p. 190).

Nos primeiros séculos da Idade Média, quando a Europa encontrava-se cercada e invadida por povos bárbaros e as cidades desocupadas, com a economia em decadência e as trocas comerciais reduzidas, a produção artística consistia em adereços e objetos rituais de metal e pedras preciosas, de conformidade com a

tradição dos povos nômades. Erguiam-se nas áreas mais elevadas dos territórios as torres ameadas dos castelos da nobreza e surgiam então os mosteiros das ordens monásticas nos lugares próximos aos desfiladeiros alpinos. A conquista islâmica da Sicília e o intercâmbio das Repúblicas Marítimas com o Oriente Próximo deixaram marcas na arquitetura, surgindo dessa forma, as catedrais, sustentáculo da vida cristã e do movimento comunal nas cidades. As construções em estilo românico revelam uma estrutura articulada entre espaço e volume; a pintura reproduz até o século XIII, os modelos bizantinos tardios; e a escultura a partir do baixo-relevo estava ligada às construções. A partir desse século, em virtude da prosperidade das cidades, emergiram novas formas e tipologias arquitetônicas: estilo gótico, que se difunde além dos Alpes, cujo modelo se torna o símbolo do poder dos bispos e das monarquias. Na Itália, o formato vertical do gótico é mais moderado do que o do nórdico (*ibid.*, p. 194).

Nos séculos XV e XVI as artes visuais adquirem maior autonomia da igreja. Concomitantemente às obras religiosas se juntam aquelas comissionadas pelos nobres e pela burguesia. Surgem imponentes edifícios ao lado das igrejas e as artes tratam tanto de conteúdos sacros quanto profanos. O Renascimento tem suas raízes no Humanismo, movimento de pensamento e de conhecimento que buscou a reavaliação da herança greco-latina e colocou o homem no centro de seu interesse. Reconhece-se nos artistas a sua individualidade criativa. Na arquitetura Filippo Brunelleschi reage às formas medievais góticas, criando uma nova linguagem arquitetônica, um novo estilo. Na catedral de Florença, Santa Maria Del Fiore, o arquiteto ergueu a grande cúpula por meio da realização de calota dupla. Teve suas maiores obras-primas em edificações para o culto religioso. Nas igrejas florentinas de São Lourenço e do Santo Espírito cria um efeito perspectivo por meio de uma sucessão de espaços definidos pelas arcadas clássicas de arcos plenos e em pedra escura. Na estrutura global dessas edificações se alternam paredes lisas e brancas, assim como colunas elegantes, esguias e em pedra cinzenta. A Sacristia da Nova São Lourenço (1530-1534) em Florença foi projetada por Michelangelo com a finalidade de receber os monumentos fúnebres de Lourenço e Juliano de Medici. Destacam-se no ambiente arquitetônico: molduras, arcos e pilastras coríntias em mármore preto, que contrastam com as superfícies brancas (PRETTE, 2008, p. 228-250).

No início do século XVII, enquanto se afirmavam as monarquias nacionais na Europa, originando os Estados modernos, Roma se destacava enquanto o centro da arte. A Igreja obrigou-se a enfrentar a pressão dos reformadores e se renovar. A arte desse modo, deu vida a um novo estilo: o Barroco (bizarro, estranho). Os arquitetos e escultores buscaram novas dimensões e construíram obras faustosas, repletas de invenções cênicas e de movimento. Deu-se início às grandes intervenções na malha urbana, construindo-se mansões, palácios, igrejas e fontes (*ibid.*, p. 256-257).

As monarquias absolutas favoreceram o desenvolvimento do Barroco no século XVIII, cujas características de opulência e grandiosidade estavam de acordo com as exigências das casas reinantes. As cortes européias voltaram-se para um único ponto de referência: Versalhes, o palácio do rei da França, Luís XIV, o qual serviu-lhe de residência de 1682 a 1789. Obra dos arquitetos Louis Le Vau e Hardouin Mansart, não apresenta os detalhes estilísticos do Barroco romano, mas sim, uma grandiosidade clássica e no interior, uma suntuosidade arquitetônica e decorativa sem precedentes. A arquitetura, a decoração, o cerimonial da vida de corte, os jardins com jogos de água, tiveram nos séculos XVII e XVIII grande significado na política internacional, conquanto simbolizavam o poder do rei e suas riquezas (*ibid.*, p. 272-273).

O século XIX foi de grandes transformações sociais, políticas e filosóficas e impulsionou uma nova mentalidade iluminista e artística. Na arquitetura prevalece a combinação de elementos escolhidos entre os estilos do passado, ou seja, o ecletismo. A arquitetura neoclássica se volta a modelos greco-romanos e o código arquitetônico da Revolução Francesa e dos novos valores civis não é original, mas valoriza e atribui às formas antigas novos significados. Os arcos do triunfo, os quais imitavam os romanos antigos de Constantino e de Tito, foram erigidos nas principais cidades, principalmente no período napoleônico (*ibid.*, p. 276-278).

Difícil e complexo para a história da humanidade, o século XX foi marcado por grandes inovações e revoluções, inclusive para as artes. As tecnologias que se tornaram essenciais para a arquitetura no século XX são: o concreto, o concreto armado, o ferro, o aço, o vidro, as resinas termoendurecíveis, as ligas de alumínio e as *curtain walls* (paredes defletoras). Assiste-se à proliferação de arranha-céus, sustentados por estruturas portantes de aço, concreto armado e vidro. A projeção dos novos ambientes residenciais adequados para a vida moderna, teve como

representantes: Thomas Gerrit Rietveld na Holanda; Walter Gropius e Mies van der Rohe na Alemanha; Le Corbusier na França (*ibid.*, p. 308; 360-361).

Consideramos aqui a arte de forma diferente do que se faz normalmente na crítica da arte burguesa e moderna. Na visão burguesa, a arte fora interpretada como um veículo de auto-expressão que se apresenta em sua própria linguagem (*l'art pour l'art*). Isso era pelo menos a interpretação de poetas “modernos” como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e outros, os quais entenderam a obra da arte como equipada de autonomia. Assim, por exemplo, um quadro de Vincent Van Gogh que exhibe agricultores holandeses na lavoura e é exposto - de forma descontextualizada - na parede de um museu de arte moderna, isola tanto da experiência vivida do pintor, quanto da condição social das pessoas nele representado, as referências de vida que indicam para ele próprio. Todavia, a cidade é diferente. Ela aparece como obra de arte, como Argan (2005, p. 73) afirma - citando Mumford em seu livro *História da Arte como História da Cidade* - não como uma coleção de produtos artísticos, mas, sim, de um produto artístico em si ‘mesmo’. Nesse caso, a “obra da cidade” ganha suas características “autônomas” dentro dos moldes de uma teia de relações sociais. Sua aparência é supra-individual, e a sua autonomia aparece como expressão coletiva. Dessa maneira, fica longe da vontade criadora individualizada dos seus criadores, mas está ainda aberta a interpretação de todos esses seus moradores/artistas.

Esta ideia da cidade como peça de arte não permite a existência de um autor (planejador) ou de um modelo básico, desafiando assim, a ideologia modernista que parte do pressuposto de uma linguagem idealista. Na pós-modernidade, a cidade pode ser vista como uma obra com caráter polissêmico, tanto no que diz respeito à expressão como na interpretação. Agora, ela não é mais submetida à ditadura de esquemas interpretativos generalizáveis, como pede a linguagem homogênea do urbanismo moderno moldada no funcionalismo, mas expressa-se nela a pluralidade das práticas urbanas (LEFEBVRE, 1999, p. 141), onde a expressão “artística” se transformou em uma função direta da vivência, da existência coletiva.

Além da autonomia na pluralidade vivida, a cidade da atualidade também é produto de um processo de industrialização. Nesse sentido, podemos ver nela não mais uma criação artesanal, diferenciando cada prédio na sua arquitetura do outro, mas as formas de moradia e de edifícios agora são homogêneas e massificadas,

entretanto, ainda diferenciadas conforme a concorrência capitalista. Dessa maneira, o idealismo das cidades renascentistas, classicista-barroca e moderna transforma-se (que individualizou ainda o projeto urbano), no século XX e XXI em um produto industrial no sentido de que perde sua característica de isolamento estético na proliferação ilimitada de suas formas (ARGAN, 2005, p. 73). Esvaziou-se, dessa maneira, o elemento artístico que Benjamin (1994) denominou “aura” e os novos espaços urbanos, agora ilimitados, aparecem como metrópoles, conurbações, cidades industriais e até conjuntos habitacionais (CHOAY, 1979, p. 1). Essa formação ilimitada requer também uma nova compreensão estética.

A delimitação da cidade na sua aparência é muito antigo. Como já descrevemos anteriormente, cada fase da história urbana ocidental apresentava uma versão de um urbanismo antropológico: cidades “orgânicas”, cidades “planejadas” e cidades “ornamentais”. O grupo que diz respeito à antropologia orgânica se refere a uma expressão vivida e social das pessoas, enquanto a antropologia do planejamento representa a conformação do ser humano pela disciplina funcional, e a antropologia ornamental enfoca o elemento lúdico da vida humana. Exemplos destacados dessa diferenciação são, na Antiguidade, a cidade orgânica de Atenas entendida como uma expressão da arte política; Mileto como cidade planejada ganhando sua expressão através de uma reflexão matemático-funcional e apresentada em rigidez artística na planta urbana; e Corinto, cidade ornamental como uma cidade helênica com muitos elementos de arte ornamentada. Na época moderna, reaparecem esses modelos novamente desde o século XV. Assim, as cidades do Renascimento e do Modernismo visam o elemento funcional-matemático, enquanto a cidade barroca e a pós-moderna privilegiam o ornamental. Em contraste, existem ainda – principalmente na precariedade – cidades populares (como favelas, áreas de *self-help housing* etc.) que representam ‘modelos’ de cidades orgânicas.

Conforme esta tipologia, o produto estético se apresenta em cada cidade não em plena autonomia, mas sempre interligado com a esfera humana, e principalmente com o ambiente das ações humanas (formando uma estética da ética) e com os sistemas de conhecimentos humanos (formando uma estética do conhecimento = semiótico). Bakhtin (1998, p. 30) em seu texto *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária* aponta nessa direção. Nesse conjunto, a cidade orgânica pode ser vista como uma cidade fundada nas ações

sociais, enquanto a cidade planejada se baseia através de uma forma específica de conhecimento. A estética da estética (a arte) pode ser interpretada, nessa perspectiva, como cidade ornamental onde predominam os elementos da aparência. Entende-se que, em geral, cada cidade apresenta no seu conjunto um aglomerado dessas diferentes estéticas – estética da ética orgânica, estética do conhecimento, estética da ornamentação.

2.1 A CIDADE COMO ESPAÇO ESTÉTICO DO AGIR

Sobre a realidade social da cidade, Lefebvre (1991a) menciona em sua Nota de Apresentação em *O Direito à Cidade* que a sociedade urbana no fim da fase da industrialização pede a reconsideração da filosofia, da arte e da ciência. Até então, constatou-se uma falta de reflexão direta sobre a relação entre filosofia, cidade e arte. Enquanto a filosofia reencontrava originalmente na cidade o *medium* de seus primórdios expresso na arte, na sociedade industrial não se permite tal atitude. A cidade assume agora um novo destino: ela é útil à sociedade urbana e à vida cotidiana, por isso perde seu modo contemplativo (filosófico). Consequentemente, a massificação da moradia e a libertação do controle urbanístico no corpo da cidade, fortalecida pela especulação, causam a perda da ‘cidade ideal’ em favor de uma cidade ativa. Aparece agora uma cidade vivenciada também na sua formação chamando epistemologicamente atenção para a função do ‘Agir humano no seu Interior’.

Na relação entre “Agir e Cidade” estabelece-se uma dialética profunda e existencial, que nega a forma tradicional, como também seus produtores originários, e até sua filosofia. Contudo, ela não perde sua expressividade. A estratégia do capitalismo moderno que enfraquece a prática de um direito originário à cidade, com atores definidos, desconfigura permanentemente os espaços urbanos de hoje: embora esvaziando as auto-expressões de suas referências individuais, ganha autonomia na sua totalidade, o que deixa a cidade urbana (no sentido de Lefebvre em contraste à cidade indústria) ficar embutida profundamente nessa contradição. Enquanto a cidade na época do capitalismo concorrencial era considerada ainda palco de produções de beleza (mansões, praças, parques, bairros planejados – pelo

menos pelas elites e para a classe média), elas foram ainda antes de tudo mais obras do que produtos. Agora, o processo capitalista induz a uma proliferação de formas, na qual sua característica estética tradicional começa a contrastar com a obsessão irreversível pelo dinheiro, pelo comércio, pelas trocas. Percebemos nesse momento que enquanto o próprio valor estético antigo era um valor de uso específico, a cidade agora mostra sua unicidade nas formas urbanas no sentido de um valor de troca, onde uma obra sempre é substituível por outra.

A cidade assim perde gradativamente seu valor estético burguês, e até parcialmente sua funcionalidade clássica em termos filosóficos, artísticos e científicos, e se expande desmesuradamente – sua morfologia explode em pedaços (LEFEBVRE, 1991a, p. 72). Nas palavras de Castells (1983, p. 22), o capitalismo industrial provocou quase o desaparecimento da cidade enquanto sistema institucional e social autônomo, e a nosso ver também o seu valor estético tradicional. No seu lugar, a produção industrial propiciou uma urbanização, a qual socializou os signos, ao transferi-los ao consumo em vez do sentido (*ibid.*, p. 80-81).

Nesse contexto, o intrincado conjunto dos fenômenos urbanos necessita de uma compreensão mais profunda do que as análises econômicas e políticas da geografia, da arquitetura e do urbanismo, que ainda tratam a cidade muitas vezes como uma obra fixa. Lefebvre (1999, p. 51-53) observa essa contradição entre a Cidade-Palco e a Cidade-Agir claramente na existência de uma nova antropologia dos moradores urbanos. Quando posiciona o morador no meio da análise, ganha uma perspectiva artística inovadora do fenômeno urbano. Nela, contrasta-se a vivência “orgânica” do morador com sua percepção “organizada” do espaço urbano. Seguindo essa dialética (ou melhor, trialética, incluindo ainda a visão utópica), Lefebvre adverte que, diante da pluralidade atual dos seus moradores, uma investigação sobre o meio urbano necessita de vários métodos em conjunto. Esses variam desde o descritivo até o fenomenológico, para finalmente chegar numa perspectiva dialética. Por isso, o conjunto dos processos da produção, da percepção e da compreensão da cidade (função utópica) são todos elementos de igual importância para a análise, e devem ser vistos de maneira interligada.

Essa perspectiva acionista de Lefebvre (1999, p. 51-52) define vários campos de pesquisa do fenômeno urbano:

- A ecologia descreve o habitat, as áreas habitadas, as unidades de vizinhança, as formas de relações no espaço-sociedade – compreendendo a cidade na sua organicidade ambiental em relação às interações dos moradores com seu meio.
- A pesquisa fenomenológica ocupa-se por sua vez dos laços entre os cidadãos e o sítio, estudando o ambiente através da percepção. Aparecem assim as disparidades do espaço, os monumentos, os fluxos e os horizontes da vida urbana, gravados nos conhecimentos dos criadores da cidade (moradores, planejadores, mercadores).
- A descrição empírica enfatiza a morfologia geral da cidade, buscando dar conta do que compreendem as pessoas no contexto urbano (de uma cidade, de uma megalópole) – destaca-se neste ambiente a estética da cidade.

Lefebvre postula que a simples descrição da cidade não é suficiente, porquanto não alcança determinadas relações sociais. Assim, as relações de produção e de troca se evidenciam no âmbito do jogo das interações, e os campos de poder e solidariedade se constroem de forma acionista no meio urbano. Eles ganham sua expressão tanto na arte e no pensamento, na cultura e na estética. Assim, cada instituição social, desde a família ao Estado, se forma no espaço urbano através dessas relações. Por espaço urbano entende-se aquele que se apresenta, ao mesmo tempo, fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, repleto de símbolos e campo de lutas nas palavras de Corrêa (1999, p. 7; 11).

Ao distinguir os diferentes níveis do emaranhado urbano, Henri Lefebvre (1999, p. 85; 156) destaca em *A Revolução Urbana*, que existem três elementos essenciais do fenômeno urbano, que apontam para um "fenômeno social total." Nesse contexto, o urbano é:

- a) A projeção das relações sociais no solo: Neste âmbito, as relações concretas são compreendidas através de relações mais abstratas, oriundas, por exemplo, na sociedade capitalista da mercadoria e do mercado. Trata-se de relações de contratos ou quase-contratos entre os "agentes". Essa dimensão contém uma multiplicidade de abstrações concretas (mercados, produtos, capitais, trabalhos, obras e símbolos,

moradias e paisagens naturais). Inserida nestas relações, a dialética histórica apresenta sua luta social entre a onipresença, diferentes cidadãos, uns hegemônicos impondo suas expressões e os seus poderes estéticos, e outros, periféricos, que desenvolvem as suas próprias expressões artísticas à margem desta sociedade de dominação, mas no cerne da sua vivência. Consequentemente, o espaço urbano pode ser apropriado não apenas pelas regras capitalistas, mas também pelas regras da interpretação sendo a expressão artística uma dessas. Assim, uns expõem no espaço urbano suas relíquias-mercadorias satisfazendo os desejos dos outros de forma mercantilizada. Outras estratégias, diferentes e críticas, se expressam na forma de grafite, da arquitetura popular, mas modas individualizadas, para construir os seus espaços da auto-representação e personificação liminares. A arte atua assim, na sociedade capitalista, tanto no mercado como no não-mercado. Ela forma lugares e terrenos diferenciados. Oferecem-se esquemas de organização estética para os incluídos, como também para os excluídos ou os parcialmente incluídos. Esta função heterotópica, baseada em estéticas religiosas, revolucionárias ou até "naturais", como contrapropostas estéticas contra o mercado, exprime diretamente e visivelmente as relações sociais na cidade. Este é o nível da ação expressiva, da materialização.

- b) O fenômeno e o espaço urbanos não são apenas projeções das relações sociais, mas também lugar e terreno (palco), onde as estratégias se confrontam: Destarte, o urbano é um instrumento de ação concreta, onde se disputam elementos da cidade na sua concretude. Os grupos ativos da sociedade urbana são neste sentido primeiramente os moradores e visitantes da cidade; mas existem também outros, como instituições, organismos e agentes dos mercados que influenciam a planta e o corpo da cidade (MUMFORD, 1998, p. 85). Nessa perspectiva, o fenômeno urbano representa não apenas as relações abstratas, mas as estratégias de auto-representação dos atores. Trata-se, assim, de uma disputa pela possibilidade de se fazer corporal, visível

e compreensível através das obras de arte baseadas em ideologias estéticas. Este é o nível da ação concreta, da apropriação.

- c) Todavia, o fenômeno e o espaço urbanos incluem ainda uma vitalidade específica que se exprime na prática urbana e ultrapassa as relações de apropriação e materialização. Estas práticas visam o elemento utópico, os desejos da auto-realização de cada pessoa-morador da cidade. O "habitar", como diz M. Heidegger (1993; ver também LEFEBVRE, 1999, p. 59; 87; 157; 165; 170) se faz aqui sensível através de uma energia que não se reduz às ideologias e instituições globais, nem às atividades urbanísticas (como é o caso do modo de produção capitalista), mas se beneficia dos elementos poéticos e artísticos. Desta forma, o corpo da cidade se oferece como um valor projetivo, importantíssimo para qualquer impetus revolucionário e ação potencial.

Com esses três elementos do fenômeno urbano, as topologias da cidade ganham nova dimensão. São expressões e vivências com distinções e diferenças. Constituem-se de redes ou sistemas de oposições, de significados sociais, como o privado e o público, o alto e o baixo, o aberto e o fechado, o simétrico e o não-simétrico, o dominado e o residual, entre outros (LEFEBVRE, 1999, p. 85-86; ver também p. 158). A criação (*poièsis*) do espaço urbano, com seus 'artefatos' (expressão e vivência), reside sob esse ponto de vista, tanto no utópico do não-lugar quanto nas *heterotopias* do espaço urbano, sempre ganhando sua dimensão existencial. Enquanto forma, o urbano 'trans-forma' aquilo que reúne (concentra), des-estruturando e re-estruturando seus elementos de modo contraditório e apresenta-se como lugar do desejo, onde o desejo (a natureza) surge das necessidades (cultura) e se concentra, porquanto aí se reconhece e possivelmente se reencontram Eros e Logos num diálogo apaixonado (LEFEBVRE, 1999, p. 159-160). Em se tratando de cultura, consideremos, pois, que a arte enquanto expressão da cidade não precisa mais do artista, mas do "habitante" - na compreensão heideggeriana – onde a vivência entre nascimento e morte se desenrola (HEIDEGGER, 2002, p. 128) ou como o poeta alemão Hölderlin declama "poeticamente o homem habita" (*ibid.*, 2002). É a realidade e a poesia que coabitam.

2.2 A CIDADE COMO ESPAÇO ENERGÉTICO SOCIAL

Os elementos existenciais ultrapassam a dimensão da cidade concreta, porquanto envolvem os campos da economia - tanto industrial como da agricultura -, sendo esse uma expressão da relação natureza-cultura para o futuro (potência econômica). Ainda, a cidade incorpora também os campos de poder (potência de dominar), tanto do poder ofensivo como do defensivo, do poder político e/ou comercial, e do Estado e das relações anárquicas.

Encontramos, assim, na cidade um campo de forças energéticas (além dos mencionados existem outros) que a sustentam e na qual participam os seus moradores com suas vitalidades; trata-se de um campo multidimensional sócio-energético. As visibilidades atuais da cidade reproduzem apenas, na superfície estética e formal, as inscrições (potências) de energias sociais que a cidade recebe durante toda sua história. A superfície ultrapassa dessa maneira em muito a forma de um palimpsesto de significados e representações, como a geografia cultural interpreta (COSGROVE 2000, p. 33-60; COSGROVE/JACKSON, 2000, p. 135-146; DUNCAN, 1990; 1994 *apud* OLIVEIRA NETO, 2005). Para esses autores, a cidade assume a função de um texto aberto (compreensível como qualquer sistema de conhecimento), para leituras através das suas narrativas.

A nossa interpretação não necessariamente se restringe a tal dimensão semiótica, mas incorpora também a energia de ação que está se reproduzindo no ambiente urbano. Essa perspectiva lefebvriana-cultural nos permite que a representação receba um papel dinâmico na monumentalização e cristalização das ações e relações sociais. Essas são, pois, baseadas na vivência e provocam novas formas de delimitação, de apropriação e de desapropriação, para a qual serve em grande parte o imaginário social (JEUDY, 2005, p. 83). Nessa interpretação, podemos considerar que a estética não é apenas um fenômeno de resultados passivos da sociedade (representações sociais), mas uma consequência existencial das relações imagéticas, emotivas e sócio-psicológicas de pessoas. A cidade se transforma em mediador dessas potências que articula também relações de autonomia participante, e assim as intenções humanas aparecem na planta da cidade, não simplesmente em função de um sistema político ou econômico, mas também como resultado de sonhos, atmosferas e energias psicológicas, visões e idealizações, todos numa forma concretizada, numa estética.

O que é denominado por Rossi (1998, p. 19), de fato urbano como as fachadas dos palácios, assim como as cabanas, os edifícios e as praças, as igrejas e as fábricas, os parques e as ruas se definem com suas estéticas numa antropologia imagética e da *Gestalt*, delimitando expressões. Constituem dessa forma, um modo explícito de concepções antropológicas e existenciais. Essa delimitação interliga, e não segrega, o dentro com o exterior, os planos verticais com os planos horizontais, a frente (pública) com o escondido (particular), o supranatural com o real e o concreto. Tais contrastes criam tensões na atmosfera urbana. O ambiente energético da cidade baseia-se, conseqüentemente, em distâncias e contrastes com suas tensões. Nesse sentido, podemos ver na cidade dois níveis de tensões:

- Tensões que se definem entre elementos contrastantes na mesma dimensão (por exemplo, favela contra condomínio fechado; espaço de trânsito contra espaço de fixação; espaço de lazer contra espaço de trabalho).
- Tensões que se definem entre a ordem próxima e a ordem distante. Na ordem próxima (LEFEBVRE, 1991a, p. 46) se posicionam as relações de indivíduos e de grupos sociais, mais ou menos organizados e estruturados. Na ordem distante definem-se as relações gerais entre os grupos e a sociedade (como a Igreja, o Estado, o Mercado).

Em tal conjunto, os sistemas externos e distantes exercem uma influência significativa na organização da ordem próxima e a cidade sustenta as relações de produção e de propriedade da ordem, das condições externas e sistêmicas nessa tensão. Concomitantemente, o local fortalece a reprodução da ordem distante encarnando e projetando elementos culturais abstratos sobre seus lugares e forçando o conjunto em se definir novamente. Podemos dizer que a ordem próxima, através da massificação com suas próprias regras constitui a construção da cidade distante através de um tenso conflito entre os moradores.

Na construção dialética da cidade:

a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história, ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas (LEFEBVRE, 1991a, p. 46-47).

Tal visão do urbano nos leva a repensar a função sócio-espacial da cidade como obra de arte. Suas formas culturais ganham expressão exatamente nas tensões e divergências sociais que se desenvolvem, não somente na entre as diferentes classes da sociedade, mas também entre a ordem próxima (vivência) e a ordem distante (significação). Assim, a estética não é única e univalente, mas contém valores que se apresentam para ‘todos’ e se encontram em campos de tensões. Esses exprimem processos de se fazer diferente, de se distanciar, de se segregar, enfim, processos estéticos artísticos, os quais destacam delimitações. Nessa estética do Agir, com suas respectivas tensões, participam tanto os incluídos como os excluídos (HAESBAERT, 2004). Isso faz o processo social de segregação-junção responsável pela pluralidade das relações estético-formais. Pertencimento e afastamento entre as pessoas podem ser considerados elementos essenciais da configuração de “existências tensas”. Quando as relações sociais se desenham através de limites visuais e sensoriais, eles reproduzem também uma ordem energética, numa estética de tensão que assume uma função social. Trata-se agora de um “jogo de condensação de imagens mnemônicas das cidades” (JEUDY 2005, p. 84), onde se “ensina a viver a simultaneidade temporal e espacial” numa “experiência da soberania estética” (*ibid.*, p. 84).

Esse jogo entre sistematicidade, pluralidade e unicidade abre um caminho para perceber a cidade como singularidade arquitetônica (obra), absorvendo as relações sociais num campo criativo de “socialidade”, numa forma que:

agrega, agrupa, modela uma unicidade, deixando a cada elemento sua própria autonomia, sem deixar de constituir uma inegável organicidade, onde luz e sombra, funcionamento e disfuncionamento, ordem e desordem, visível e invisível entram em sinergia para produzir uma estática móvel que não deixa de espantar os observadores sociais, e que levanta um problema epistemológico cujas consequências apenas começamos a entrever (MAFFESOLI, 1998, p. 90).

Para descrever esta situação Maffesoli (1996, p. 103; 106), se utiliza da expressão “força da forma”, usando o jogo entre potência e poder para compreender a força da estética em relação a uma expressão da ética. Essa ética, contudo, não é a ética burguesa normativa, mas a ética relativa como um campo de ações livres.

2.3 O ASPECTO FORMAL DA ESTÉTICA ENERGÉTICA (KANDINSKY, KLEE)

A visão energética da existência antropológica urbana nos leva a uma nova discussão da forma. Essa discussão acompanha a teoria da arte desde o século XIX. Seu debate iniciou-se com a discussão do movimento “*l’art pour l’art*” (simbolismo), mas aparece com relevância para a geografia nas tentativas do *Bauhaus* alemão. O *Bauhaus* procurou uma “forma pura” com base em uma abordagem energética da criatividade, do espiritual, da emotividade, que expressasse a vida humana. Assim, Wassily Kandinsky e Paul Klee (WICK, 1989, p. 185) utilizaram conceitos de energia para compreender as forças atrás das formas, abdicando de um formalismo simples (KANDINSKY, 1997). Essa interpretação das formas nos revela uma concepção existencialista, como também não separa a forma das suas forças. Wassily Kandinsky (1997, p. XIX) na sua obra básica *Ponto e Linha sobre Plano* considera que “o ponto” é o ponto de partida das formas, sendo o elemento inicial (energético) da morfogênese e da aventura pictórica humana. Esse ponto é invisível, imaterial, e - sob esse ponto de vista (= perspectiva criativa) - igual ao zero. Na arquitetura, o ponto é o resultado da intersecção de vários planos, isto é, de um lado é o remate de um ângulo e de outro corresponde à origem dos planos, conquanto esses dirigem-se para o ponto e se desenvolvem a partir daí. Nas construções góticas, os pontos eram fixados por pontas e destacados plasticamente. Semelhante efeito fora alcançado nas edificações chinesas, onde uma curva conduz ao ponto. Assim, o ponto é elementar na compreensão antropológica, porque aponta o ser humano que expressa nessas construções os seus desejos na linha, criando volumes em volta. De igual modo, também a linha é um elemento de grande significância para a arquitetura na teoria formal de Kandinsky (1997, p. 50; 75-84; 88). O autor define-a como sendo (como o ponto) um ser invisível, um sinal do ponto em movimento, logo, o seu produto mais o movimento. A importância da linha na

escultura e na arquitetura é óbvia, de maneira que toda estrutura edificada no espaço constitui ao mesmo tempo uma construção de encontro de linhas. A linha também é antropológica e, conseqüentemente, muitos quadros de Kandinsky demonstram no seu conteúdo a vivacidade das linhas e suas pluralidades.

O terceiro elemento formal da teoria de Kandinsky é o plano. Esse ganha sua forma através da junção de linhas e pontos, os quais tornam-se planos enquanto superfícies. O autor (como pintor) não menciona ainda as diferentes volumetrias como funções de planos, mas esses se subentendem também. O plano original e mais primitivo, conforme Kandinsky (1997, p. 105; 112), consiste de duas linhas verticais e duas linhas horizontais que se encontram em quatro pontos. No exemplo da casa, o teto (o céu) e o chão (a terra) se juntam ao longe (à esquerda) e o perto da casa (à direita). Assim, o estudioso, criador dessa teoria formal de arte, desenrola toda a qualidade orgânica do espaço, tanto do espaço diante do homem quanto a noção do espaço que rodeia o homem nas suas reflexões.

Apesar de que o *Bauhaus* buscou sempre uma compreensão racional da forma, outro artista e mestre (professor), Paul Klee, justificou também o prazer do homem expressar-se por meio da ação estética. Trata-se de um “estado geral da sua condição humana, cuja direção recebe o nome de visão de mundo, e que surge, aqui e acolá, com a necessidade interior de manifestar-se. Faço questão de frisar isso, para que não se produza o mal-entendido de que uma obra se compõe apenas de forma” (WICK, 1989, p. 335).

Essa visão da forma, como uma conciliação entre o espiritual e o material, até permitiu a evolução do *Bauhaus*. Nos seus primórdios, apresentava-se como uma Escola de Arte expressionista (sob liderança do arquiteto Walter Gropius), mas já estabeleceu o objetivo de uma instituição que busca, conforme seu manifesto fundador de 1919, a junção entre artesãos e artistas para unificar a expressão antropológica em um espírito artístico que reúne-se numa “grande obra artística” (*Gesamtkunstwerk*), a qual deveria ser promovida pelo conjunto de arquitetos, escultores e pintores (DROSTE, 2006, p. 19; 132; 203). Depois de uma história de 15 anos, essa escola alcançou repercussão internacional com suas casas-modelo, seus móveis, seu “*design*”, e até com suas ideias de planejamento urbano. Agora se construíram as casas numa visão dinâmica, de dentro para fora. Surgiu, em 1927, o bairro inteiro com o nome Törten na cidade de Dessau, onde se experimentavam novas formas de moradia propostas por Gropius e outros arquitetos – um exemplo

prático dessa nova ideia de urbanização. Finalmente, em 1930, quando o arquiteto Mies van der Rohe, assumiu a diretoria da escola, esta ganhou claramente o caráter de uma Escola de Arquitetura. Após a interrupção do movimento modernista pelo fascismo alemão, a ideologia do *Bauhaus*, tornou-se hegemônica para muitos arquitetos e planejadores, mas foi muitas vezes distorcida por um mero funcionalismo, se esquecendo dos elementos dinâmicos e artísticos originais do movimento.

Fica claro nessas colocações que os teóricos da forma do início do século XX, sejam eles arquitetos, pintores, escultores e/ou outros, tinham outra compreensão da forma do que hoje. Essa ultrapassou os limites formalistas de 'si' próprio, de uma estética pura, e abriu um caminho dinâmico para outras esferas sociais, inclusive na cidade. Assim, pergunta-se: quais são as possibilidades dessa compreensão estética que interliga a arte formal com seu ambiente?

2.4 O ASPECTO CONTEXTUAL DA ESTÉTICA ENERGÉTICA (BAKHTIN)

Para contextualizar essa compreensão da arte, na qual a forma é interligada com outros elementos humanos, nos referimos a comentários do crítico de arte russo Mikhael Bakhtin. Vivendo na mesma época de Kandinsky, e sendo também de origem russa, Mikhael Bakhtin apontou o problema da forma no já mencionado artigo *o Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária* (original de 1924). Nesse artigo, o autor procura desmistificar a estreita relação que existe entre forma e estética. Discute com a estética literária, os principais conceitos e problemas da poética em termos metodológicos. Bakhtin critica o formalismo poético (que – nessa época – se caracterizou na Rússia pelo formalismo russo; no Brasil basicamente pelo Parnasianismo), no qual o objeto estético ganhou seu valor apenas por critérios formais (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 211). Nesse caso, também a crítica literária da época valorizava sobremaneira, pelo menos no entender de Bakhtin, o aspecto material-formal no sentido de um positivismo empírico. Consequentemente, até a pesquisa científica sobre a arte literária perdeu para Bakhtin seu cientificismo, em favor de um formalismo positivista. Assim, o russo

apontou o fato de que questões da metafísica da arte, como também as questões da natureza e da sociabilidade, não foram abordados (BAKHTIN, 1998, p. 17).

Bakhtin desafiou os seus colegas, conquanto sob o seu ponto de vista para se compreender o campo da estética, era necessário levar em consideração a integração sistemática com os outros campos da cultura, especificamente o campo da cognição (do conhecimento) e o campo do ético (da ação). O conceito do estético não permite para Bakhtin apenas a tese de uma obra de arte intuitiva ou empírica e material, mas necessita de uma investigação dialética em relação aos outros campos. Nesse sentido, o criador da obra não seria independente em termos sociais se sua obra não permanecesse apenas no nível da simples manifestação do fato puro, como se fosse apenas criada por um indivíduo com sua própria ordem psicológica e histórica. Ela, a obra, pelo contrário, seria “limitada” pelo campo dos conhecimentos culturais e dos comportamentos dos outros (*ibid.*, p.15). Consequentemente, a poética torna-se instável e casual em seus próprios fundamentos. Por exemplo, no caso da poética literária, é necessário levar em consideração, além da própria obra, a natureza do material vocabular – o som, a palavra, a gramática que todos influenciam na sua materialidade (advindo do campo do conhecimento) e serviriam como apoio. A mesma relação artística com o material observa-se também em outras artes. A função do espaço, da massa e da cor existe nas artes plásticas; os comportamentos, os gestos e a mímica nas artes teatrais e na dança; o som, as melodias, as harmonias e os ritmos são presentes nas artes musicais. Bakhtin menciona ainda as janelas, as portas, os muros e os tetos na arquitetura (*ibid.*, p. 16).

Todos esses elementos materiais formam um conjunto, onde as afirmações dos artistas tornam-se uma relação voltada para o mundo e para as relações sociais. A independência da própria arte fica assim restrita apenas ao seu caráter metafórico, mas não ao caráter material. Dessa maneira, a forma é compreendida como a formação do material, o qual se transforma na sua ordenação para com o exterior. A parte interior recebe atenção especial na estética bakhtiana. Assim, a tensão emocional e volitiva da forma mostra uma capacidade de exprimir uma relação axiológica com outros campos, tanto pelo lado do autor quanto do espectador. Este elemento aparece como algo além do material, tendo um caráter ativo superando delimitações. Assevera Bakhtin (1998, p. 20), que o sentimento explícito pela forma é um estado de organismo psicofísico, uma colocação que lembra as ideias de Paul

Klee sobre a criatividade. O material organizado, a obra de arte, pode adquirir somente um significado enquanto estimulador físico dos estados fisiológicos e psíquicos.

Diante dessas reflexões, o crítico russo propõe várias etapas para a análise estética:

- A primeira é compreender o objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística. O analista deve abordar a obra na sua realidade original e buscar a compreensão da sua forma estrutural. Isto equivale a dizer que o esteta deve converter-se em um geômetra, um físico, um anatomista, um fisiólogo, um linguista, assim como o artista também é obrigado a sê-lo. O pesquisador do objeto estético deve, neste estágio, compreender o aparato técnico da realização estética. Trata-se de uma investigação formal no sentido clássico (*ibid.*, p. 22).
- A segunda fase corresponde à avaliação do conteúdo da arte. Bakhtin (1998, p. 29) salienta que o problema deste ou daquele domínio da cultura (conhecimento, ética, arte) pode ser compreendido como um problema dos limites entre a estética pura e os outros domínios. Assim, os domínios culturais (arte, ética, conhecimento) não devem ser compreendidos meramente como teóricos, sendo limitados por suas espacialidades específicas. Pelo contrário, a cultura se articula em territórios usando suas fronteiras. Assim, todo ato cultural pressupõe viver as fronteiras que o delimitam. Pode-se falar de uma sistematização do fenômeno cultural que adquire significação através da sua formalização e delimitação. Acrescente-se que todo fenômeno da cultura é concreto e sistemático na interface dos três domínios a seguir:

1- O campo do conhecimento é um campo aberto onde se estruturam todos os conhecimentos culturais (linguísticos, técnicos, sociais), sendo um acervo da vivência atual. Esse está sempre em expansão e modificação elaborando sistemas de sentido (semióticas). O campo do conhecimento, por si, não aceita uma avaliação ética nem a formalização estética, mas consiste em configurações sistemáticas que apontam para os outros campos (*ibid.*, p. 31).

2- O campo da ética, quer dizer o mundo da ação, é um campo de valores e leis para a convivência dos atores na realidade vivida. Aqui se definem as relações sociais através de desejos, vontades, disposições psicológicas, sempre criando socialidades definidas, como amizades, eróticas, família, comunidades, a sociedade, o Estado, etc (*ibid.*, p. 32)

3- Na integração entre o domínio ético e o domínio cognitivo se levanta a qualidade singular do campo da estética (*ibid.*, p. 32-33; 35). Pode-se afirmar que quase todas as categorias do pensamento e da ação humanas acerca do mundo ou do homem têm assim também um caráter estético, relacionando-se de forma singular com a filosofia e a antropologia. Por isso, uma das tarefas mais importantes da estética é ser capaz de criar uma teoria da filosofia baseada numa teoria da arte, conclui Bakhtin.

Diante dessas constatações filosóficas se esclarecem melhor as colocações de Bakhtin, quando relaciona o conteúdo da obra artística com a realidade do conhecimento e do ato estético. A arte, para ele, é uma formalização multiforme com auxílio de um material determinado, e o seu conteúdo constitui uma relação essencial com o mundo do conhecimento e do ato. A forma acaba envolvendo o conteúdo apenas exteriormente, mas com forças; conteúdo e forma se interpenetram assim, são inseparáveis e indissolúveis, formando o sentido ético e cognitivo (BAKHTIN, 1998, p. 35-38). Podemos falar de uma relação dialética entre a estética e os dois outros campos que induzem esta investigação do conteúdo perpassando pelas três esferas.

Além da investigação formal e da investigação do conteúdo, Bakhtin (1998, p. 45; 49; 51) propõe ainda uma investigação do material. Nessa terceira etapa de uma investigação da estética, suas preocupações são voltadas para uma arte da expressão do material, e não do material em si. A concretização de articulação necessita de uma análise estrutural, na qual o autor questiona a percepção da palavra no objeto de arte enquanto determinação linguística. Para ele, uma estética deveria ser capaz de determinar a composição imanente ao conteúdo artístico, na sua pureza estética com a finalidade de descobrir o significado material da obra. O objeto estético se constitui aqui a partir de um conteúdo artisticamente formalizado, crescendo nas palavras e na língua, e finalmente apresentando-se enquanto uma

existência estética da obra. O processo de realização do objeto estético constitui-se agora num processo de transformação sistemática de um conjunto verbal linguístico e composicional para a obra de arte na sua plenitude.

Bakhtin investiga, com essa teoria, a poética de textos literários. Entretanto, suas ideias podem ser transferidas metaforicamente para a composição de cidades. Assim, a arquitetura, no seu conjunto (não como obra individual de uma casa) torna-se, como a arte, o elemento mais importante. Trata-se, pois, muito mais do que os meros objetos (casas, ruas) e o conceito da cidade (planos, ideias), uma vez que através da arquitetura, ou melhor, a habitação e o habitar representam um conhecimento (um significado), uma ética (uma ação) e uma estética (uma forma energética). Como artistas e seus contempladores, também os moradores relacionam-se com valores ético-estéticos na forma da cidade. Como poetas, eles vivem com reminiscências, arrependimentos, com o passado e com o futuro, produzindo sua materialidade na cidade. O conteúdo da cidade (a sua ética através dos movimentos regularizados ou não de pessoas, o seu sistema de conhecimento expresso nas linguagens aplicadas à cidade) faz parte desta materialidade. Essa reflexão nos traz de volta a questão da forma. Quando Bakhtin enuncia que a forma artística constitui a formação de um conteúdo realizada no material, podemos compreender e analisar o objeto da arte “Cidade” como um objeto estético enquanto forma arquitetônica. Esse se relaciona com o conteúdo, a partir do todo composicional e material da obra. No entanto, a forma representa também uma desmaterialização além dos limites da obra enquanto material organizado, quando se transforma numa expressão da atividade criativa (BAKHTIN, 1998, p. 57).

Assim, como todo poeta que se apresenta enquanto criador da forma, o habitante vive com a finalidade de realizar-se inteiramente. O caráter do poeta-cidade (o morador) também é mencionado por Maffesoli (1998, p. 73), quando o sociólogo francês trata do relacionamento criativo do ser humano com a forma como condição fundamental da vivência. O relacionamento entre conteúdo e forma estabelece-se no habitar de maneira conflitante. De um lado, o morador urbano se expressa nela através de um isolamento ou uma separação da forma; do outro, vive numa sinergia que faz cristalizar os seus desejos (MAFFESOLI, 1998, p. 69). Por isso, podemos inferir que o morador não se relaciona nem com o material, nem com a obra enquanto ‘coisa’, mas sim através dos seus sistemas de conhecimento (suas interpretações com base nos significados) e seus sistemas de ações que formam –

enquanto existência – o conteúdo da cidade (BAKHTIN, 1998, p. 59). Nessa socialidade urbana, entendida como energia e sinergia criativa, oferecem-se possibilidades de uma livre moldagem do conteúdo da cidade. Aqui se liberam os sentimentos diante do conteúdo. Percebemos que enquanto o isolamento é a condição negativa do caráter subjetivo da forma, o autor-criador faz dela um elemento constitutivo positivo da forma.

A junção de todos os elementos composicionais, os quais se realizam na forma da cidade, alcançam nessa visão uma unidade estética, onde o conjunto (divergente, todavia, para cada intérprete) se realiza. Trata-se de um primeiro passo para uma nova consciência formadora na cidade da pluralidade.

2.5 O ASPECTO FUNCIONAL DIANTE DO EXISTENCIALISMO URBANO

Comumente, a contemplação do belo é visto como a função principal da arte. Para esse fim, obras artísticas são expostas em lugares específicos, em exposições e museus, por exemplo, e/ou a arte é utilizada como "decoração adicional", ou até interpretada como *l'art pour l'art* (BAUDELAIRE). Nesse sentido, a arte assume apenas um papel virtual e supérfluo. Essa interpretação é característica para a época histórica do capitalismo e da ideologia burguesa. David Harvey (1992) interpreta a arte em função do esvaziamento do seu valor de uso, como resultado das modificações sociais do modo de produção capitalista. Explica o autor que tal esvaziamento se dá pelo fato de que a burguesia não busca necessariamente uma mensagem ou uma função básica na arte, mas procura nela um valor materialista representado pela sua raridade, e assim, por um valor de troca. Assim, muitas obras perdem os seus valores materiais, se reduzindo a valores idealistas.

O jogo entre a função "utilitária" (valor de uso) e a função "artístico-estética" (valor estético) é dessa forma, sujeito às mudanças econômicas e sociais durante os séculos. Por isso, muitos objetos que hoje observamos nos museus, de forma estetizada, faziam antigamente parte do dia a dia do homem. Da mesma maneira, construções que atualmente são monumentos tombados como patrimônios históricos serviam no passado como moradia, onde famílias viviam momentos de tranquilidade, de apreensão, de medo e de alegria. As construções em que

moramos hoje, como também os utensílios que agora fazem parte da nossa vida diária, poderão futuramente estar nos museus (JEUDY, 2005). Essas possíveis e existentes mudanças demonstram a influência temporal no jogo entre função utilitária e estética. Podemos dizer que a estetização de uma obra artística representa uma fixação do tempo, através de mudanças das suas funções. A diferenciação entre o orgânico (vivido), o planejado (monumentalizado) e o decorativo (estetizado), muda por isso, constantemente seus limites internos. Consequentemente, a mesma obra pode servir numa época para decorar o mundo, simbolizando beleza e fonte de inspiração dos artistas para a população, e numa outra pode ser julgada feia, mas sendo auxiliar no dia a dia para explicar e descrever a história e identidade de um determinado grupo social ou de uma sociedade. Em outros contextos, a mesma obra pode servir como fetiche para ser usada na cura de doenças psicológicas e até corporais, ou como mercadoria, e pode até exprimir visões futurísticas e idealizadoras que norteiam e homogeneízam a sociedade. Observamos assim, que quando somos admiradores de uma obra de arte, isso depende muito da nossa experiência, dos nossos conhecimentos e da nossa imaginação, enfim, da nossa cultura em geral. Tal influência cultural define em cada momento a disposição de perceber e interpretar uma obra (*ibid.*, 2005).

Além do aspecto temporal da variação das funcionalidades como obra, a cidade apresenta também uma pluralidade espacial. Por isso, diferentes bairros, diferentes prédios, e diferentes zonas são expressões de funções diferenciadas no mesmo espaço da cidade. Percebe-se que hoje, as funções em destacar elementos através da visibilidade ou pelo som são extremamente importantes na cidade. Como a cidade muitas vezes, tem perdido sua coerência como cidade-modelo, precisa diferenciar seu espaço interno por destaques. Assim sendo, muitos elementos se tornam visíveis em processos de fascinação e emotividade, por topofilia e topofobia, além da necessidade utilitária e pelo fetichismo comercial (LÖWEN SAHR, 2010). Processos psicológicos deste tipo ultrapassam uma geografia da ação individualizada, focando em direção a elementos coletivos. Em função disso, as artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura) e a música (sons) contribuem de forma substancial para a organização da cidade atual. Eles diferenciam o espaço massificado e plural pela visibilização e a corporificação, formando novas expressões existenciais.

É nesse contexto que o aspecto estético-artístico ganha nova função. Agora o tornar “visível” destaca determinados espaços urbanos para grupos sociais específicos. Seja para grupos dominantes ou grupos menos favorecidos, até mesmo segregados. Cada um desses grupos define sua própria estética urbana no conjunto da cidade, formando sua própria paisagem psicológica, sua psicogeografia (DEBORD, 1997).

Nesse processo de "definição" da visibilidade, os grupos hegemônicos extraem do conglomerado da cidade alguns elementos que eles consideram importantes; outras visibilidades, em contraste, são ofuscadas e escondidas por eles. Na sociedade capitalista, esta função da "formação" social (o dar forma pela classe e grupo social) é hoje localizada e principalmente executada pelos profissionais da arquitetura, planejadores, políticos, os quais satisfazem basicamente os perfis estéticos dos grupos hegemônicos. Tais lugares tornam-se lugares centrais. Ocorre, assim, uma apropriação da arte para a valorização de localizações urbanas. Por isso, muitas prefeituras são fortemente dependentes da publicidade e do *marketing* e, nesse processo, atribuem à arte esta função, quando destacam determinados sítios com um caráter distinto dos demais lugares.

Tal monumentalização da cidade planejada destaca alguns locais pela arte, em função de políticas dos grandes empreendedores imobiliários e dos governos, reforçando a aparência de estabilidade cultural e continuidade histórica por um grupo hegemônico. Parece que “existem” valores universais que de fato não existem quando se analisa a alta mobilidade social na sociedade capitalista (JEUDY, 2005). Então, apresentar a estetização como um processo de desenvolvimento é, em grande parte, indissoluvelmente ligado hoje em dia à busca de lucros nos processos de renovação urbana e no controle da sociedade. Quando as cidades estão adotando estratégias de monumentalização voltadas para o *marketing*, a promoção imobiliária e o turismo utilizam a arte apenas no sentido de uma espetacularização (BRISSAC, 2000), e não no sentido de uma arte existencial.

Nesse aspecto, aumenta sensivelmente o peso institucional da arte. A produção artística é profundamente interligada ao processo de controle do espaço urbano. Obras feitas ou expostas nas estruturas arquitetônicas de novos museus ou em vastos ambientes criados pelos projetos de desenvolvimento (*waterfront projects*, por exemplo) tendem a diminuir a representação dos espaços de moradia e de vivência cotidiana. Consequentemente, a nova paisagem urbana tende a ser

inteiramente desenhada e controlada pelos planejadores e pelos projetos de intervenção, criando novas tensões estéticas (BRISSAC, 2000; LEFEBVRE, 1991b).

Contudo, além da cidade dos planejadores existe ainda a cidade dos moradores que, através de inúmeras intervenções, é também artística e transforma e adapta a cidade conforme suas próprias visões. Assim, surge uma vasta arquitetura alternativa e heterotópica (cidade orgânica), até com seu próprio urbanismo alternativo, como nas favelas que muitas vezes incorporam elementos da arte urbana oficial, mas transformam estes elementos em formas não mais reconhecíveis. Essa evolução cria, nas periferias, a chamada arquitetura *kitsch*⁹, onde a função construtiva não é mais o elemento principal, como demanda a arquitetura moderna, mas onde os aspectos semiótico e puramente estético predominam (GUIMARAENS; CAVALCANTI, 1979, p. 29). Por isso, avaliar a estética de uma cidade na sua totalidade significa incorporar vários tipos de arte, sendo que esses seguem os padrões estéticos hegemônicos e/ou alternativos na pluralidade, sempre com uma função social e cultural.

Em consequência, a arte e a arquitetura urbana não são mais restritas a edificações oficiais, mas incluem também grandes conjuntos habitacionais, prisões, hospitais, igrejas, escolas e a arquitetura vernacular. Nesse momento, a obra artística e estética foge da visão de ser um elemento isolado. Pelo contrário, a obra é determinada discursivamente por diversas disciplinas (sociologia, política, crítica, urbanismo) e discursos vividos. Assim, em última instância, o sítio de uma intervenção não é mais delimitado pelas circunstâncias locais, mas por efeitos sistêmicos de relações sociais (expressos em relações estéticas no sentido de Bakhtin) de grande abrangência. Agora, o local é estruturado mais intertextualmente do que localmente, mais esteticamente do que materialmente.

Assim, as experiências estéticas de hoje não se reproduzem mais no mapa, mas num itinerário do perceptor – numa sequência fragmentada de ações. A passagem do morador e/ou visitante (até virtual) define de que forma os objetos da arte urbana, por exemplo, as casas, as edificações, as ruas e as praças, se artificializam – quer dizer, como eles aparecem e desaparecem na visão das mais

⁹ Abrahan Moles (1994, p. 10) afirma que a expressão *kitsch* deriva de duas palavras conhecidas no sul da Alemanha: *kitschen*, que significa atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos e *verkitschen*, que quer dizer trapacear, receptar, vender algo em lugar de outro. Corresponde a um conceito universal, cuja arte é marcada pela ausência de estilo; a uma função de conforto; ao supérfluo do progresso. É uma forma patológica de arte

variadas pessoas. Por isso, as intervenções urbanísticas perdem em grande parte sua hegemonia estética, e assim também o respeito da maioria dos moradores. De certa forma, a luta estética travada pelos grupos sociais e pelas classes definem na cidade, cada um por si, o seu espaço-território estético. Entretanto, nessa luta, observamos também inúmeras transgressões, invasões e ocupações, seja em forma de *graffiti*, seja com infrações contra leis urbanísticas, e também com expulsões por processos de *gentrification*¹⁰. Permanentemente, a cidade é um campo de batalha desta energia social. A luta no espaço urbano permite sua expressão na possibilidade estética, tornando as existências públicas ou deixando-as no silêncio privatizado.

2.6 AS RELAÇÕES SOCIAIS E O PROCESSO CRIATIVO

Conforme o exposto, as estratégias e táticas criativas da estética, revelam que o processo criativo é fruto de um jogo representacional no espaço da cidade. Nesse espaço, atuam tanto os moradores como os arquitetos urbanistas, governos municipais e empreendedores, conforme destaca Lefebvre (1991b) em sua obra *The Production of Space*. Todo ator urbano, seja habitante no sentido de morador ou habitante no sentido existencial, é de certa forma um artista, enquanto atua como autor e facilitador do espaço urbano estabelecendo e criando vínculos com outras atividades humanas: política e sociabilidade (ética) e ciência, saber, religião e educação (conhecimento). Mostra-se a arte presente em todas as atividades sociais, onde sempre constitui um espaço limitado e organizado tornando a tarefa do artista-habitante, tanto em níveis operacionais como decisivos, uma atividade de intervenção social. Nessa situação, o processo criativo deixa de ser um fim e assume a condição de ser um meio para proporcionar o encontro entre diferentes experiências de vida, o que significa uma volta ao elemento utilitário da arte num sentido mais amplo: utilitário é, nesse contexto, tanto a filosofia como forma de auto-concepção, de antropologia e de conhecimento, como também a política, a forma

¹⁰ O processo conhecido como *gentrification*, consiste em políticas de investimento público ou privado em determinadas áreas urbanas com a finalidade de valorizá-las, seja por meio de novas construções ou ainda, através de restaurações. Através da *gentrification*, centros históricos degradados ou bairros decadentes são enobrecidos, tornando-se áreas de entretenimento e negócios (HARVEY, 1992).

mais nítida de socialização, e a economia e tecnologia, como forma de sobrevivência material.

O fato é que sempre se necessita de artistas, pessoas-artistas da vida, pessoas-artistas das ideias, pessoas-artistas da economia (inventores de economia, dando forma às idealidades e materialidades do novo urbanismo), sob a ótica de Lefebvre. Através da sua criatividade, os homens podem superar limites deterministas da vida social, passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados *a priori* e introduzir soluções inovadoras e mobilizadoras na sociedade. Ou seja, em seu gesto criativo, o artista substitui a representação pela produção de presença no jogo social. Michel Maffesoli (1996) refere-se, nesse momento, ao presenteísmo. Assim, a competência do artista-habitante não se limita mais à criação de obras de arte segundo lógicas de representação convencionalizadas, mas incorpora e transforma antigos conceitos de representação na sua realidade existencial. Do espaço fechado do museu, da galeria e das instituições, volta-se às questões onde a crítica da representação na arte oferece continuidade aos desdobramentos políticos e sociais. Em consequência, o conceito de arte torna-se um híbrido conceitual e vivencial capaz de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Transbordando os próprios limites compostos pela sociedade burguesa, a cultura invade de uma maneira mais ampla, e afirma a obra de arte como um ato político. Com isso, a antiga visão de representação que tinha o produtor em relação à obra e à recepção desta obra como antes separados, enquanto cumpriu cada uma sua função estética, agora é substituída na arte contemporânea pela relação complexa entre essas partes, através da qual podem ser geradas estratégias criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras (KINCELER; AUTHAUSEN; DAMÉ). Nas palavras de Maffesoli (1998, p. 191) “é a vida como um todo que se torna uma obra de arte. A criação estilística, a teatralidade cotidiana, a publicidade, a profusão das imagens de toda ordem, estão aí para prová-lo. Assim, como foi o caso para o barroco, é preciso sensualizar o pensamento”. Dessa forma, entenderemos melhor os mecanismos de sustentação das relações sociais na sociedade através da arte, o que demanda uma pesquisa mais nítida sobre a diferença entre o campo social, o campo de conhecimento e o campo da arte (BAKHTIN, 1998).

É preciso considerarmos que cada elemento da cidade, na sua individualidade, nas suas vizinhanças, mas também nos seus contextos não-visíveis,

ganha especificidade e altera a dinâmica têmporo-espacial, social e cultural. Tanto que a:

concepção dos fatos urbanos como obra de arte abre caminho para o estudo de todos aqueles aspectos que iluminam a estrutura da cidade. A cidade, como coisa humana por excelência, é constituída por sua arquitetura e todas aquelas obras que constituem seu modo real de transformação da natureza (ROSSI, 1998, p. 18-25).

Sobre esse ponto, é necessário salientar que, ao tratar da cidade enquanto uma obra de arte, os fatos urbanos que a compõem, não podem, ser dissociados da diferenciação entre forma, função, estrutura e processo. Nesse sentido, a proposta de Milton Santos é muito pertinente. A proposta desse epistemólogo brasileiro contém elementos de um formalismo. Em relação à *Forma*, Santos (1997a, p. 50) assevera que essa é apenas o aspecto visível de um objeto, e por isso, para ele, paradigmaticamente artístico, esvaziando o conceito da arte dos seus contextos formativos. O objeto refere-se, no seu conjunto, apenas ao arranjo ordenado do objeto, perdendo assim qualquer dinamicidade. Essa tarefa é sugerida por Santos como *Função*, que contextualiza as relações das formas a uma tarefa ou atividade ou seja, a uma atividade de que a forma se reveste. Teoricamente, o geógrafo desconecta – eventualmente pensando na delimitação de uma obra como, por exemplo, a obra artística – a forma com sua embutida função ainda da estrutura, que ele destaca como um composto de formas ganhando sua lógica através de Estruturas que resultam da inter-relação de todas as partes. O componente temporal é analisado pelo autor como o *Processo*, sendo esse definido como uma sequência de ações ininterruptas que se desenvolvem em direção a um resultado que implica tempo e mudança.

Contudo, uma característica decisiva da arte criativa deve ser destacada, porquanto Bakhtin sempre aponta que é o relacionamento e a direção da forma fechada para o seu além. Essa lacuna se deve provavelmente pelo fato de que a forma, para Santos, sempre está ligada a uma função, uma estrutura e um processo até teleológico. Porém, a característica da liberdade, que o formismo de Maffesoli garante, deve ser realçada. Então, destacando e fixando a forma esteticamente, e não funcionalmente, podemos induzir a um processo de variável reinterpretação, que ultrapassa o sentido utilitário e estabelece laços abertos de afetividade ou

rejeição através da estética. Assim, o destaque para uma estética, a luta de interpretações permitem, uma reorganização do ambiente funcional em processos de apropriação e desapropriação no seu sentido profundo, quer dizer, existencial.

Lefebvre (1991a, p. 54-55) lembra que, no curso do desenvolvimento urbano, as formas se adequam às funções e entram em estruturas que retomam-nas e transformam-nas. Nessa organização, as relações sociais se exprimem nas formas, estruturas e funções urbanas da cidade mantendo e organizando um território. Esse território seja como forma, função ou estrutura estabelece relações das pessoas com elementos sistêmicos como o Estado, a cultura hegemônica, a nação, a cidade como instrumento social ou o mercado.

Tomando como base o conceito da (des) e reterritorialização de Haesbaert (2004, p. 130-131), o qual se refere não apenas aos aspectos materiais, mas também ao pensamento e, assim, à criação, significa dizer que qualquer intervenção estética, como uma limpeza, uma pintura, uma remodelagem, uma ambientação significa que se cria algo novo que rompe com as outras formas de territorialidades. Tal desterritorialização do pensamento é, no sentido amplo, acompanhada por uma reterritorialização estética. Trata-se de agenciamentos que ocorrem entre os fluxos e as intensidades dos desejos do *socius* que se inscrevem na própria terra. A arte é, assim, provavelmente, a melhor forma de revelar uma paisagem de desejos e utopias políticas, seja numa forma antecipatória, mas também através de uma reinterpretação dos desejos já satisfeitos (o belo, por exemplo). Quanto mais artística a cidade, mais ela representa este viés psicológico das ansiedades da existência humana.

Nesse sentido, a arte é um elemento fundamental do jogo dos desejos na cidade articulando o campo do consciente (e do conhecimento), o campo das relações sociais e do poder e o campo da arte que articula os desejos esteticamente – todos movidos por um conjunto social entre o consciente (coletivo e individual) e o inconsciente. Dessa maneira, a arte aparece nos três tipos diferentes da produção do espaço, propostos por Lefebvre (1991b, p. 36-67). Como toda prática social, ela é vivida primeiramente como prática espacial antes de ser conceituada pelos atores. Como essa vivência não necessariamente é apenas utilitária, mas também significativa e emocionante, articula-se, sim, no ambiente urbano, mas não sempre é imediatamente identificado e percebido pelos atores. Não obstante, através de um ato conscientizador e estetizante (colocando o foco estético nestes elementos) pode-

se revelar através de uma toponálise (BACHELARD, 2003, p. 12), onde os desejos (ainda meramente subconscientes) já são expressos esteticamente no espaço percebido. Dessa maneira, a arte é, sim, um elemento vivido no cotidiano.

Vale ressaltar que quanto mais restritivas e alienadas (quer dizer mais homogeneizadas) as estéticas hegemônicas, as representações do espaço da cidade, mais suprimidos são os próprios desejos e anseios dos moradores no espaço percebido. Por isso, observa-se esteticamente os espaços obsoletos, na periferia do tecido urbano onde o atual sistema estético hegemônico não atua com tanta intensidade, assim que se percebem também as forças subversivas dos desejos dos não-percebidos.

Lefebvre (1991b, p. 36-67) assegura que esta prática do espaço executada tanto pela autoconsciência dos atores como dos representantes hegemônicos da sociedade segrega o espaço da sociedade numa interação dialética. Essa dialética funciona através de uma associação íntima dentro do espaço percebido, entre realidade diária (rotina) e realidade urbana (as rotas e redes que unem os lugares, a vida privada e o lazer) e a representação do espaço, que, uma vez conceituado, é o espaço dos cientistas, dos planejadores, dos urbanistas e dos engenheiros. O “espaço da representação” é para o filósofo, o lugar onde se produzem criativamente símbolos em lugares ainda não existentes, utopias desejadas que contradizem ou acompanham os espaços existentes e os conceitos hegemônicos através da articulação (ainda não-realizada) dos desejos. Essa tríade perceber-conceber-viver (prática do espaço, representação do espaço, espaço de representação) perde toda a força se é tratada como um modelo abstrato, mas mostra o seu valor na concretização (como distinto do imediato). Avaliando a cidade ocidental com este modelo que interliga a psicologia ocidental (superego, ego e subconsciente) na formação dos desejos, percebe-se que a arte articula este modelo. Por exemplo, a cidade ocidental do Renascimento italiano era bastante afortunada para desfrutar das melhorias e quando a nova representação do espaço, a linha geométrica e a Piazza, conseguia dominar e subordinar o espaço representativo anterior, o espaço do religioso e do inferno, do diabo e dos anjos apresentados na Catedral Gótica, elevou sobremaneira a percepção estética para acima da cidade imunda (não planejada, múltipla e confusa, infernal da Idade Média). Através da sua prática social, da organização da geometria, os novos pintores, arquitetos e teóricos desenvolveram uma contra-representação do espaço que aliviou as angústias do

homem da Idade Média. Esse exemplo mostra bem como as representações do espaço são levadas por um conhecimento (*savoir*), por uma mistura de entender (*connaissance*) e uma ideologia. São certamente abstratas, sim, mas estão interligadas às relações e práticas sociais e políticas e apresentam um papel significativo na produção do espaço.

Rememorando a filosofia do Renascimento e do Barroco, evidenciamos que o movimento modernista reformulou os espaços através dos cientistas, planejadores, urbanistas e engenheiros dirigindo os desejos dos moradores ao "funcionamento" da cidade. O que começou, assim, como um processo estético, tornou-se incorporado na formação da sociedade mostrando como o que é vivido e o que é percebido coincide dialeticamente com o que é concebido. Pois, o processo de fechamento de um elemento artístico (como no planejamento) prefigura as formas e estruturas da sociedade e o espaço de representação combina a ideologia e o conhecimento com as práticas e relações sociais. Uma contra-força, porém, é decisiva neste jogo. Ela se revela exatamente pelo elemento artístico quando representa as utopias das pessoas. Assim, as relações entre os três momentos não são simples ou estáveis, nem são positivo ou negativo. Contudo, eles existem através de uma luta pelo espaço dos habitantes, usuários, artistas, escritores e filósofos contra os atores hegemônicos. Exprime-se o papel revolucionário da imaginação estética que busca mudar o destino dos desejos. Seja pela representação da morte que geralmente é rejeitada num espaço excludente, num local efetivamente cercado e controlado, fora dos espaços sociais comuns. Também pelas regiões de magia e feitiçaria que se restringem a locais fechados fora do público. Ou ainda, pelos espaços atraentes, que numa forma positiva oprimem os desejos através de uma satisfação exagerada, como são os espaços lúdicos dedicados à música, ao jogo, ao divertimento e às danças, que hoje são incorporados no mercado capitalista através das grandes corporações (clubes de futebol, indústrias musicais, parques de diversão).

Todos os pontos a que nos referimos nesse contexto denotam que a sensibilidade que sublinha as relações sociais na cidade interpenetra-se artisticamente através das formas. A cidade com sua estética, com sua estranha harmonia, muitas vezes, materializa o espírito, o sensível, as emoções, que aqueles que têm uma percepção da cidade enquanto expressão de arte conseguem apropriar-se desse significado.

CAPÍTULO III

PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Para realizarmos o presente estudo sobre *A Arquitetura Urbana da Cidade de Ponta Grossa – Paraná: Um Estudo Sobre os seus Significados Artísticos*, estabelecemos o seguinte objetivo geral:

- Entender se a arquitetura pontagrossense tem sido um elemento que confere à cidade o caráter de obra de arte.

Rossi (1998, p. 151) comenta que:

a relação entre as formas e o elemento que preexiste se repropõe como necessidade de um fundamento; e, então, a arquitetura, enquanto de um lado recoloca em discussão todo o seu domínio, os seus elementos e os seus ideais, de outro tende a se identificar com o fato, sem mais levar em conta aquela separação que ocorrera no início e que lhe permite desenvolver-se com autonomia.

É significativo afirmar que a cidade é depositária e texto da história e nela encontra-se gravada em cada forma, em cada fato urbano repleto de elementos artísticos a sua história. Na arquitetura está a obra de arte e seu significado. A “arquitetura dos fatos urbanos se destaca da arte enquanto elemento que existe por si mesmo” (*ibid.*, p. 198). Ao apreendermos esse caráter acerca da arquitetura pontagrossense, procedemos inicialmente a um levantamento bibliográfico a respeito da temática em livros, dissertações e teses de diversas universidades, inclusive consultamos a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, com vistas a formar o arcabouço teórico acerca da questão. Adquirimos informações também nas seguintes instituições.

- Casa da Memória
- Prefeitura Municipal de Ponta Grossa
- Secretaria Municipal de Cultura
- Museu Campos Gerais

Em um segundo momento, estabelecemos as seguintes questões, as quais foram sendo paulatinamente discutidas nos Capítulos I, II, III e IV.

- Descrever e analisar de conjuntos da morfologia urbana, conforme forma, função, estrutura e processo, sendo esses interpretados como elementos estéticos, com perspectivas e cenários delimitados no corpo da cidade.
- Definir e analisar os elementos, as formas e os padrões estéticos como fatos urbanos representados pelas residências, edifícios, avenidas, bairros, colégios, igrejas, praças, conforme evoluções estéticas (vigentes ou não) diferenciadas por atitudes estéticas de classes e grupos sociais.
- Verificar, em que sentido ideias e projetos de planejamento urbano têm influenciado a configuração dos lugares investigados na cidade de Ponta Grossa, desde sua fundação até os dias atuais.

Fazendo uso de diferentes autores que nos subsidiaram na questão, fomos paulatinamente buscando responder as questões.

No Capítulo IV, discorremos sobre os Elementos, Conjuntos e Dinâmicas da Estética de Ponta Grossa, momento em que analisamos a morfologia da cidade e os planos diretores na atual configuração de determinados lugares que se modificam para atender as novas realidades espaciais. Nesse capítulo, fizemos alusão aos principais estilos arquitetônicos no globo, à luz das reflexões enunciadas por Freitas. Dividimos na sequência, a área de estudo em nove cenários urbanos, os quais descrevemos segundo suas características geográficas, históricas e morfológicas. No campo, percorremos os diferentes cenários, anotando dados referentes ao nome da rua, bairro, estilo arquitetônico dos prédios. Esses foram devidamente fotografados. Na tabulação dos dados, privilegiamos a utilização do software de *design* gráfico *Corel Draw 11* para destacarmos os detalhes arquitetônicos dos imóveis selecionados para a pesquisa. Para salientarmos esses detalhes levamos em consideração os dados relacionados ao portão; à porta; à janela e à platibanda. Outro elemento de grande significado diz respeito aos mapas de localização dos cenários, os quais foram confeccionados a partir do programa computacional *ArcGis* 9.2.

CAPITULO IV

ELEMENTOS, CONJUNTOS E DINÂMICAS DA ESTÉTICA DE PONTA GROSSA

A visão antropológica do urbano nos permite investigar as dimensões da estética urbana na sua diferenciação. Seguindo o procedimento de Bakhtin, parece-nos necessário, numa primeira etapa, identificar as formas urbanas e suas morfologias. Fazemos isso, entretanto, não numa análise formalista (embora não a rejeitamos; ver os comentários de Lefebvre), mas seguindo a ideia do formismo de Maffesoli, na qual a forma é interpretada como resultado de energias sociais.

Assim, as tensões no meio urbano se expressam no ambiente formal da cidade. A “com-vivência” existencial dos moradores é, destarte, a diferenciação social dentro da cidade que ganha sua forma no corpo da cidade. Por isso, é importante fazer uma nítida investigação, como evidenciamos no capítulo I acerca de cidades orgânicas, planejadas e ornamentadas. Em cada uma delas a “prática espacial” dos moradores forma territórios (vividos e orgânicos) que aparecem em contraste/conformação com as “representações do espaço” (espaços modelados e planejados: espaços de consumo = *shoppings*, espaços de controle = estradas, calçadão; espaços privados = interior da casa, espaços públicos = praça). Cria-se uma situação de heterotopia, ou até de utopias realizadas (espaços de representação) entre espaços orgânicos vividos e espaços planejados.

Para melhor compreender as relações entre esses espaços, apresentaremos uma operacionalização que pesquisa geograficamente – quer dizer, na composição espacial – a estética e a arte numa cidade da nossa escolha. Elegemos, para esse fim, uma cidade “normal que não chama muito a atenção em termos do seu planejamento: Ponta Grossa no interior do Paraná”. Em um primeiro momento, essa cidade não apresenta nenhum modelo de urbanismo ou, pelo menos, grandes obras arquitetônicas. Trata-se de uma cidade, cujas características morfológicas não são demonstrativas, mas revelam, na sua “arte”, ideias e vivências populares e comuns no seu conjunto.

4.1 UMA METODOLOGIA ESTÉTICA NA GEOGRAFIA URBANA

Poucos cidadãos com certeza identificariam a cidade de Ponta Grossa, que está situada há 100 quilômetros de Curitiba (capital do Estado do Paraná) como um objeto de arte. Todavia, procurando expressões antropológicas e evoluções estéticas, buscaremos identificar nela elementos formadores urbanos que definem segmentos espaciais, ou seja, territórios de diferentes significâncias. Para esse fim, seguiremos as seguintes etapas:

- Descrever e analisar de conjuntos da morfologia urbana, conforme forma, função, estrutura e processo, sendo estes interpretados como elementos estéticos, com perspectivas e cenários delimitados no corpo da cidade.

Ao descrevermos uma cidade nos preocupamos com a sua forma, função, estrutura e processo. E quando falamos em forma pensamos em uma experiência concreta que se resume na arquitetura da cidade. Por arquitetura entende-se dois aspectos, segundo Rossi (1998, p. 13): em um primeiro momento pode-se comparar a cidade a um grande artefato, uma obra de engenharia e de arquitetura, mais ou menos grande e complexa, que cresce no tempo. Em um segundo momento, pode-se referir aos entornos mais limitados da cidade inteira, a fatos urbanos caracterizados por uma arquitetura própria, por uma forma própria. Observemos em Ponta Grossa um prédio histórico: a Mansão Vila Hilda. Esse prédio, que tem a função de abrigar a Secretaria Municipal de Cultura, foi construído em 1926 por Alberto Thielen, industrial e comerciante. Em estilo eclético, com influência da arquitetura francesa neoclássica e *art nouveau* (COMPAC, 2010). A mansão se destaca na região por sua individualidade, que depende mais da sua forma do que da sua matéria, por mais que essa desempenhe um papel importante nela. Outro elemento a analisar diz respeito à construção do fato arquitetônico no tempo e no espaço, ou seja, se esse fosse construído recentemente não teria o mesmo valor. O seu estilo, portanto, a sua forma não representaria a mesma riqueza de motivos que reconhecemos hoje no fato urbano (ROSSI, 1998, p. 16). No exemplo: a Vila Hilda. Os valores, espirituais inclusive, permaneceram. As funções se modificaram. Assim se percebe em todos os fatos urbanos da cidade. É a memória da coletividade presente, por isso quando percorremos Ponta Grossa temos experiências e

impressões diversas. Há pessoas que não se sentem em determinados lugares, porque os mesmos trazem à lembrança momentos nefastos da vida. Por outro lado, outros cidadãos atribuem a um lugar um caráter singular. Devemos, pois, reconhecer uma qualidade do espaço, a exemplo dos antigos que consagravam um lugar (*ibid.*, p. 16-17).

Na natureza dos fatos urbanos há algo que os torna semelhantes à obra de arte. Esse caráter artístico está relacionado à sua qualidade, ao seu “*unicum*”, portanto, à sua análise e à sua definição. Seja a rua, o lugar dessa rua, a sua função, a sua arquitetura, os sistemas de ruas possíveis no conjunto da cidade. É a cidade enquanto sujeito de cultura e da história. Obra de arquitetura.

- Definir e analisar os elementos, as formas e os padrões estéticos como fatos urbanos representados pelas residências, edifícios, avenidas, bairros, colégios, igrejas, praças, conforme evoluções estéticas (vigentes ou não) diferenciadas por atitudes estéticas de classes e grupos sociais.

Para cumprir esse objetivo, desenvolvemos um catálogo de elementos funcionais e ornamentais, considerando as portas, os portões, as janelas, as platibandas, os beirais presentes nesses elementos. Os fatos urbanos que compõem os cenários urbanos das localidades selecionadas foram fotografados e interpretados à luz de teorias que versam sobre a história da arquitetura. Observemos o quadro a seguir:

Porta	Janela	Platibanda	Portão	Beiral
Com molduras geométricas e com ornamentos	Com molduras geométricas e com ornamentos	Ornamentada	Geometrizado, em metal trabalhado	Com ornamentos
Com molduras geométricas e sem ornamentos	Com molduras geométricas e sem ornamentos	Ornamentada	Geometrizado, em metal trabalhado	Sem ornamentos
Com molduras geométricas e vidro	Com molduras geométricas e vidro	Sem ornamentos	Geometrizado, em metal	Sem ornamentos
Com molduras geométricas e arco pleno	Com molduras geométricas, arco pleno e detalhes <i>Art Nouveau</i>	Ornamentada	Geometrizado, em metal	Com ornamentos
Geometrizada em vidro	Geometrizada em vidro	Sem ornamentos	Geometrizado, em metal	Sem ornamentos

QUADRO 1 - CATÁLOGO DE ELEMENTOS ARTÍSTICOS
FONTE: PESQUISA DE CAMPO

Utilizando as imagens dos fatos urbanos buscamos com legibilidade detalhar os elementos predominantes no *design* urbano de Ponta Grossa. A beleza natural se faz presente em sua arquitetura, seja do ponto de vista dos detalhes que compreendem os vários estilos. Seja sob o olhar dos observadores. É a beleza geométrica produzida e destacada nas portas, janelas, platibandas ornamentadas enfim, no ecletismo que “era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso, amava as novidades” (FABRIS *et al*, 1987, p. 13). Relevos arquitetônicos bem definidos para o acompanhamento do desenvolvimento histórico. A atenção aos elementos construtores, aos materiais e às técnicas levou ao conhecimento e à criação de outros estilos, sendo um complemento estilístico. A *art nouveau*, por exemplo, um estilo floreado, presente em alguns exemplares da arquitetura pontagrossense, como é o caso do Museu Campos Gerais, compreende as linhas curvas e as formas orgânicas inspiradas em folhagens, flores, cisnes, labaredas. “Tende a criar uma relação orgânica entre o ornamento e a função do objeto” (DUCHER, 2001, p. 200) e se inspira “estritamente no naturalismo” (*ibid.*, p. 200). Obter esses ideais estilísticos, no tempo e no espaço, demanda certa harmonia com o ambiente e o seu entorno e com os elementos da sua estrutura, evocando imagens ricas e vívidas, desenvolvendo novos significados que se comunicam com o ‘todo’ da paisagem urbana. Com o advento do estilo *art déco* assistiu-se a um novo repertório na linguagem estilística: a geometrização; o desaparecimento da ornamentação; a imbricação dos volumes e das superfícies horizontais e verticais; o jogo dos encaixes e dos recuos (*ibid.*, p. 212). Podemos citar como exemplo o Quartel General, localizado à Praça Marechal Floriano Peixoto. Uma nova fase estética se instaurou na cidade com o modernismo, cuja arquitetura possui grande representatividade na cidade. Esse estilo buscou a sua identidade por meio de novas formas e de uma nova maneira de pensar o espaço urbano e sua inserção na morfologia urbana (MIGLIORINI, 2008, p. 15). A diversidade de estilos predominante em Ponta Grossa confere à urbe um aspecto de exposição internacional, onde estão presentes diferentes materiais, verdadeiros testemunhos da individualidade urbana. Através da arquitetura, suas transformações e ressignificações pode-se analisar a dinâmica da cidade no decurso da história. E reconhecer os elementos remanescentes de outras épocas.

- Verificar, em que sentido ideias e projetos de planejamento urbano têm influenciado a configuração dos lugares investigados na cidade de Ponta Grossa, desde sua fundação até os dias atuais.

Esse objetivo interpreta, de forma sintetizadora, regiões da cidade como 'conjuntos' planejados ou sob influência do mercado, e verifica como essas tendências coincidem ou contradizem as evoluções marcadas pela dimensão anterior. Para responder a esse objetivo específico, proceder-se-á ao levantamento e à análise dos Planos Diretores de Ponta Grossa de 1966, de 1992, assim como à apreciação de planejamentos incrementais para diferentes bairros e avenidas, os quais apresentam algumas diretrizes de desenvolvimento urbano. Procura-se destacar os pontos decisivos para o *design* urbano na ótica dos planejadores. Em se tratando da expansão das obras de infraestrutura na cidade, o Plano Diretor de Desenvolvimento de Ponta Grossa (PONTA GROSSA, 1966, v.1, p. 27), infere que a malha urbana atendida pela pavimentação restringia-se às grandes linhas da cidade, mais especificamente à área central. Havia a presença de calçamento poliédrico, de execução primária. Sobre a base do pavimento havia indícios de infiltração e erosão. Figura como objetivo a hierarquização do sistema viário, de modo a permitir a circulação rápida, segura e eficiente de pessoas e veículos, facilitando a integração da população; o aproveitamento dos grotões, de acordo com tratamento adequado, passível de interligação dos bairros e preservação da paisagem; estruturação linear da cidade, através dos espigões existentes, com a hierarquização das vias de circulação. O sistema viário compreenderá a seguinte hierarquia de vias: estruturais ou expressas; preferenciais; secundárias; locais; de pedestres e estradas rurais (*ibid.*, v. 2, p. 4; 7; 11).

O Plano Diretor de 1992, volume 1, em sua constituição prevê dentre outros, a redefinição do sistema viário básico; redefinição do sistema de transporte coletivo; adequação do sistema viário ao sistema de transportes; revitalização urbana (valorização da paisagem urbana). O sistema viário básico proposto para a cidade tem como premissas a sua integração com as propostas relacionadas ao uso do solo e ao sistema de transporte. É composto por um conjunto hierarquizado de vias e sintetizado em 5 tipologias, as quais sejam: estrutural (Eixo Ponta Grossa); arterial (Via Comercial, Via Perimetral); coletora (Vias Coletoras, Anel Central, Binário Central); local (demais vias); de pedestre (Rua do Encontro). O Eixo Ponta

Grossa tem com funções: definir o eixo estrutural da cidade; configurar área com alta densidade de ocupação; abrigar o itinerário das principais linhas de transporte coletivo; fazer a interligação entre os braços noroeste e leste; absorver todo tráfego de passagem; delimitar a Zona Central. As Vias Comerciais têm como funções: assumir a função arterial, de ligação do tráfego originado na porção norte da cidade – Castro e norte do Paraná – e da BR 376 (trecho Ponta Grossa-Curitiba ao Eixo de Ponta Grossa, ou seja, pólos Nova Rússia, Uvaranas e Centro); dar suporte às atividades comerciais e de serviços; facilitar o acesso a áreas residenciais de média densidade. As Vias Perimetrais criam alternativas de tráfego com sentido pendular; desafogam o tráfego ao longo do Eixo Ponta Grossa; criam circuito anelar externo ao Eixo Ponta Grossa. As Vias Coletoras absorvem o tráfego local com sentido transversal ao Eixo Ponta Grossa; dão suporte a atividades residenciais e comerciais que apresentam média densidade de ocupação; facilitam o acesso ao Eixo Ponta Grossa. As Vias Locais possibilitam o acesso às unidades residenciais e às demais atividades que encontram-se distribuídas ao longo da malha urbana. As Vias de Pedestres criam um espaço urbano referencial na cidade; oferecem espaço para as atividades culturais, cívicas, comerciais, de lazer ou deslocamentos a pé; facilitam o acesso ao Terminal de Transportes Urbano Central.

Com a construção dos Terminais Central, Oficinas e Nova Rússia algumas medidas de modernização foram implantadas, conforme assegura o Plano Diretor (1992, v. 1). Tais medidas dizem respeito à implantação de sistema tronco-alimentador de grande capacidade de transporte coletivo, com integração físico-tarifária, modificando significativamente o antigo sistema. Desse modo, na área central os itinerários passam a contemplar preferencialmente as vias do Sistema Viário Básico, evitando conflitos relativos ao tráfego conjunto de veículos leves e ônibus nas demais vias. Em Uvaranas, com a implantação do Terminal e com uma série de obras de adequação da trama viária, determinou-se o reordenamento das vias, notadamente em relação às linhas alimentadoras. Assim, tem-se a melhoria das condições de acessibilidade da rede integrada de transportes, permitindo maiores deslocamentos e ampliando a oferta de viagens para o usuário, com uma única tarifa; melhores condições de tráfego na área central, desobstruindo a área da Praça Barão do Rio Branco. O Sistema Integrado de Transporte Coletivo passou a funcionar como um fator de consolidação da estrutura de crescimento definida pelo Eixo Ponta Grossa, criando a base para a expansão ordenada da cidade.

Com relação à circulação urbana e à rede viária, o Plano Diretor Participativo (2001, p. 236) dispõe no Artigo 2º:

- I. a atualização permanente das informações relativas à circulação urbana e à rede viária, em função dos objetivos e da evolução das atividades urbanas;
- II. a localização adequada dos fatores de polarização e das disponibilidades de empregos, objetivando melhor distribuição dos fluxos na rede viária e a descentralização urbana;
- III. a especialização do tráfego e seus componentes, com vistas a:
 - a) estimular o transporte coletivo nas suas várias modalidades;
 - b) estratificar o tráfego de carga em zonas adequadas;
 - c) integrar a circulação de pedestres na rede viária, com a implantação de suas zonas exclusivas;
- IV. o estabelecimento de normas e diretrizes para a implantação do Sistema Viário Urbano e Rural;
- V. a compatibilização da ocupação urbana, ao longo dos eixos dos corredores de transporte coletivo, com vistas a garantir a eficiência e a prioridade desses serviços.

As vias públicas urbanas ficam hierarquicamente classificadas, segundo o Plano Diretor Participativo (2001, p. 238-243) como: Vias Eixo, Anel Central, Inter-bairros, Coletoras, Locais.

- As Vias Eixo têm como funções: definir o eixo estrutural da cidade; abrigar o itinerário das principais linhas do transporte coletivo (definidas no Plano Diretor de Transporte Coletivo Urbano); absorver o tráfego de passagem. Descrição: vias sobre os principais espigões, com faixas exclusivas para o transporte coletivo e sistema de mobilidade urbana indicados na tabela de característica funcionais e geométricas, com previsão de obras de interligação.
- O Anel Central tem como funções: interligar as vias eixo; delimitar a malha viária central, com restrições para fechamentos ser estabelecida em lei específica. Descrição: vias principais, delimitadoras da malha central composta pelos segmentos das seguintes vias de sentido único de tráfego: parte da Rua Balduino Taques, Avenida Vicente Machado, Rua Benjamim Constant e Rua Barão do Cerro Azul, com previsão de obras de adequação do greide da Rua Benjamim Constant na proximidade do anel central.

- O Inter-bairros possui as seguintes funções: interligar as vias eixo; assumir a função de principal ligação viária entre os diversos bairros. Descrição: vias de duplo sentido de tráfego destinadas especialmente ao tráfego de passagem, devendo ser adaptadas para as novas funções, com previsão de obras de interligação, por vezes, com transposições de rodovia, via férrea e obstáculos naturais (fundos de vale profundos e áreas alagadiças).
- As Vias Coletoras têm como funções: absorver o tráfego local interligando as vias eixos e interbairros. Descrição: vias de duplo sentido de tráfego, com previsão de obras de interligação, por vezes, com transposições de obstáculos naturais (fundos de vale profundos e áreas alagadiças).
- As Vias Locais têm como funções: possibilitar o acesso às unidades residenciais e às demais atividades de âmbito local distribuídas ao longo da malha urbana. Descrição: vias com sentido de tráfego normalmente duplo, à exceção das áreas mais centrais e das vias com pista de rolamento insuficiente. Integram esta classificação todas as vias que compõem a malha viária urbana, excetuando-se as enquadradas em classificações diferentes.

A cidade de Ponta Grossa relaciona-se com uma série de elementos construídos ou não, os quais marcam a vida particular do cidadão, de acordo com o Plano Diretor (1992, v. 1). Levando em consideração esse aspecto, em conjunto com as questões de ordem viária urbanística foi que a equipe do Plano Diretor propôs a criação da Rua do Encontro, assim denominada em função de ser o grande espaço urbano a abrigar as atividades que têm no 'encontro' cotidiano e frequente sua razão precípua de ser. Situada às ruas Saldanha Marinho e Coronel Cláudio, que abrigam importante conjunto comercial e servem como um processo mais abrangente de revitalização da imagem urbana de Ponta Grossa. O agenciamento paisagístico levou em consideração três vertentes principais: parâmetros urbanos, desenho urbano e meio ambiente, buscando adequar o seu traçado às funções de comércio, lazer, atividades culturais e cívicas, proporcionando um ambiente agradável para a população que tem interesses na Zona Central. Conforme observação *in loco*, o calçadão da rua Coronel Cláudio, a principal via de circulação de pedestres da cidade e um pólo comercial bastante forte com a presença de lojas,

lanchonetes e comércio ambulante de baixo custo, passou por um novo ordenamento e disciplina para a publicidade externa no final de 2008 e início de 2009: fiação elétrica aérea subterrânea, nova iluminação, lixeiras e pavimentação. Essa mudança possibilita uma valorização das edificações arquitetônicas e de seus elementos, conquanto suas fachadas ficam mais livres para aqueles que desejam observá-las.

Convém salientar que também a Avenida Vicente Machado, uma das principais vias de acesso à cidade, que durante muitos anos apresentou um sério problema de poluição visual, dada pela presença de placas e fiação elétrica aérea, passou por um novo ordenamento estético, proporcionando uma nova visão da arquitetura por parte dos observadores. De acordo com a Revista ACIPG (VAREJO, 2007, p. 18), e segundo observação *in loco* (2008), as obras de melhoria da infraestrutura (revitalização) na referida tiveram o amparo legal da Prefeitura Municipal, cujo projeto tem como objetivos a abertura de valas; a execução da fiação subterrânea; o fechamento das valas; a reconstituição de vias e passeios, os quais sejam adequados às normas de acessibilidade e inclusão dos cidadãos com necessidades especiais, particularmente com deficiência visual; a instalação do mobiliário urbano e de um novo sistema de sinalização, que inclui semáforos específicos para pedestres e deficientes visuais. Novas entradas de energia também serão feitas e haverá a substituição dos postes. O fato é que os comerciantes aguardavam essas melhorias há mais de 15 anos. Para se ter uma ideia, pela Avenida Vicente Machado, com cerca de 800 metros de extensão, circulam diariamente mais de 10 mil veículos. Então, a revitalização aconteceu no momento certo, haja vista que além de proporcionar um novo remodelado urbano e disciplinar a publicidade externa, contribui sem dúvida, para a preservação histórica de toda arquitetura que encontra-se presente no entorno da referida via. E para satisfação dos comerciantes. Acima de tudo:

Temos a oportunidade de transformar o nosso novo mundo urbano numa paisagem passível de imaginabilidade: visível, coerente e clara. Isso vai exigir uma nova atitude de parte do morador (...) e uma reformulação do meio em que ele vive. As novas formas, por sua vez, deverão ser agradáveis ao olhar, organizar-se nos diferentes níveis no tempo e no espaço e funcionar como símbolos da vida urbana (...). A maioria dos objetos que nos acostumamos a considerar belos (...), têm uma finalidade única. Há neles, através de um longo desenvolvimento ou da marca de uma vontade pessoal, uma ligação íntima, visível, entre o detalhe sutil e a estrutura total. Uma cidade é uma organização mutável e polivalente, um espaço com muitas funções, erguido por muitas mãos num período de tempo relativamente rápido. (LYNCH, 2006, p. 101).

Depreendemos que a dimensão urbanística e as experiências vividas dos cidadãos pontagrossenses têm orientado as intervenções e as revitalizações na cidade, uma vez que a mesma possui dimensões históricas, culturais, econômicas e sociais e todas agregam diferentes valores e definições. Por exemplo, a movimentação nas ruas exigiu um novo padrão nas vias de circulação, assim como ruas iluminadas e calçadas. Nesse sentido, verificamos que com o crescimento da cidade a população redefiniu o uso e valorizou os lugares. Isso se aplica aos prédios históricos, cujas “construções são elementos em que parte importante da memória está materializada, como o pensamento e o comportamento de uma época, expressos nas técnicas construtivas, nos diversos estilos arquitetônicos e no trabalho realizado por vários personagens que foram agentes da história local” (MACHINSKI, 2006, p. 11).

Efetivamente, os governos municipais ao longo dos tempos vêm implementando projetos de planejamento urbano, alguns com propostas isoladas, outros com projetos coerentes e mais amplos. Assim, desenvolveram-se perspectivas, eixos estéticos e cenários na planta da cidade, os quais guiam os moradores nas suas visões. Por exemplo, uma modificação do tráfego de veículos no centro da cidade e nos bairros pode modificar as perspectivas de percepção, destacando ou não determinadas atividades (inclusive os seus comportamentos estéticos). Também são incluídas nessas reflexões medidas de planejamento que não necessariamente afetam diretamente o espaço urbano, mas suas relações, como decretos de impostos, medidas para conter comportamentos, dentre outros.

4.2 ESBOÇO HISTÓRICO DA MORFOLOGIA URBANA DE PONTA GROSSA

O mundo se revela-na forma existencial – em formatos, cores, atmosferas, texturas, quer dizer numa exposição de formas que se auto-apresentam (HILLMAN, 1993, p. 14). A cidade, como um todo, faz parte desse universo e nela se escondem os mistérios da vida, e se abre sua *anima mundi*.

O conhecido urbanista Kevin Lynch, nascido em Chicago, Bacharel em Planejamento de Cidades pelo Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) em 1947, nos oferece, em sua obra *A Imagem da Cidade* (2006) uma viagem pela 'alma da cidade' e destaca vários elementos que nos permitem acompanhar essa abordagem científica. Já no primeiro capítulo desse livro, o autor observa que:

Olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo. O *design* de uma cidade é, portanto, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. A cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis. Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados (LYNCH, 2006, p. 1).

Percebemos, assim, que não é apenas a cidade ideal que nos revela sua alma, mas toda cidade é expressão estética e formal do conjunto dos seus habitantes que formam sua 'alma'. Portanto, entendendo o papel desempenhado pelas 'imagens urbanas', examinaremos a imagem e a forma estética de Ponta Grossa.

4.3 A PAISAGEM URBANA PONTAGROSSENSE

O município de Ponta Grossa localiza-se no centro do Segundo Planalto Paranaense (Figura 1), em uma área de transição entre os Campos Gerais com sua paisagem campestre e a Mata de Araucária. Trata-se da maior cidade da Mesorregião Centro-Oriental Paranaense que abrange os municípios de Ortigueira,

Telêmaco Borba, Ventania, Arapoti, Jaguariaíva, Sengés, Reserva, Imbaú, Tibagi, Piraí do Sul, Carambeí, Castro e Palmeira, mas exerce também grande influência na parte setentrional da Mesorregião Centro-Sul. Além da sede, o município se divide em três distritos administrativos – a saber: Uvaia, Itaiacoca e Guaragi. A área total do município equivale a 2.112,6 Km² (917,2 Km² – urbana e 1.195,4 Km² – rural) (PLANO DIRETOR PARTICIPATIVO MUNICÍPIO DE PONTA GROSSA, p.9), quer dizer, apresenta uma grande área de atividades rurais.

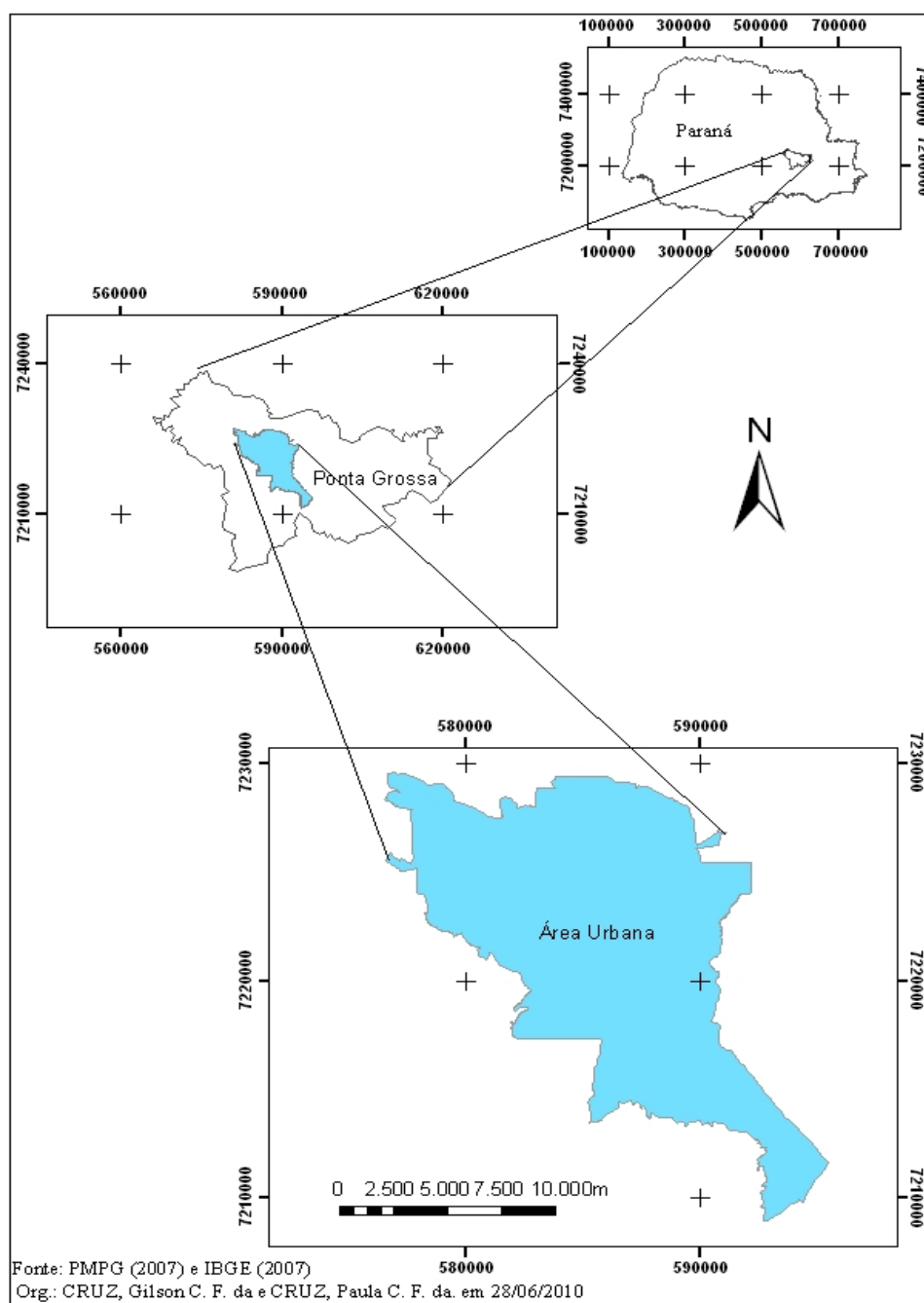


FIGURA 1 - LOCALIZAÇÃO DA ÁREA DE ESTUDO

O nome “Ponta Grossa” se refere a uma elevação dentro de uma região de relevo plano-ondulado, denominado de Campos Gerais. A sua altitude média no centro equivale a 975 metros e as coordenadas geográficas do seu centro urbano correspondem a 25° 09’ de Latitude Sul e 50° 16’ de Longitude Oeste. De acordo com o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), Ponta Grossa possui um total de 311.611 habitantes, sendo que 304.733 ocupam a área urbana e 6.878 a área rural.

Originalmente, a região dos Campos Gerais fora povoada por indígenas dos povos Kaingang e Guarani e visitada por luso-portugueses a partir do século XVI, quando expedições ou viajantes estrangeiros que, usando as trilhas dos indígenas, passaram por Ponta Grossa (LAVALLE, 1996, p. 23).

No século XVIII, se estabeleceu a localização geográfica de Ponta Grossa ao lado do Caminho das Tropas (a partir de 1730 com a Estrada Real), que se estabeleceu a partir do comércio de muares, vacas e bois entre o Rio Grande do Sul (Viamão) e Sorocaba (São Paulo). Todo e qualquer viajante, comerciante ou aventureiro que se dirigisse por terra de São Paulo para o extremo sul do país, nos finais do século XVIII e nos inícios do século XIX, deveria atravessar as terras da Comarca de Castro, alcançando o Bairro de Ponta Grossa. Esse se constituía à época num local obrigatório de passagem. É assim “que surge Ponta Grossa como um povoado em função do caminho das Tropas, e seus habitantes dispersos pelas fazendas irão, no decurso do século XIX, se concentrando e convergindo para o ponto mais central de seu território”. (PINTO; GONÇALVES, 1983, p. 17-18).

A ocupação dos Campos Gerais, onde se insere Ponta Grossa, intensificou-se no final do século XVIII com os tropeiros, verificando-se um “rápido povoamento e progresso nas sesmarias dos fazendeiros e religiosos”. (CHAMMA, 1988, p. 10-16). Essas podiam ser requeridas ao governo estadual, mediante a recomendação de fazendeiros de posse da região. Além disso, os fazendeiros dos Campos Gerais criavam suínos e costumavam consumir esta carne em lugar da bovina; cultivavam produtos de subsistência, a exemplo do milho, do feijão, da mandioca; aproveitavam o leite do rebanho vacum para produzirem a manteiga e o queijo; bebiam chimarrão, cuja erva-mate era trazida pelos tropeiros. Assim, as atividades produtivas que fortaleceram a região dos Campos Gerais nesta época, foram basicamente agrícolas baseadas na criação de gado, no tropeirismo e na agricultura de subsistência.

Uma sociedade urbana era assim ‘muito pequena’, conquanto estava intimamente ligada a um ambiente rural. Teve como pilares de sustentação a Igreja Católica, o único elemento mais urbano neste conjunto. Entretanto, também as primeiras formas do catolicismo apareceram de forma rural, como a primeira capela, Santa Bárbara do Pitangui, estabelecida numa fazenda e assim integrada ao paternalismo dos fazendeiros como autoridades absolutas. Outrossim, “fazendeiros e tropeiros, curitibanos e paulistas foram os luso-brasileiros que formaram e povoaram os Campos Gerais”. (LAVALLE, 1996, p. 31).

O primeiro núcleo urbano se originou no Caminho das Tropas, no dia 15 de setembro de 1823, quando foi separado o bairro rural de Ponta Grossa da Vila de Castro. Desse modo, durante o século XIX, a produção bovina enfrentou uma grande crise, haja vista as mudanças ocorridas na política agrícola no final do Império de Dom Pedro II. Procurava-se agora a implantação de uma agricultura de pequeno porte, iniciando neste século profundas transformações sociais, políticas e econômicas na região, devido a uma política de imigração de estrangeiros europeus com conhecimento agrícola que se estabelece nos anos 1870.

Nessa época, decorrentes da Revolução Industrial na Inglaterra (WALDMANN, 1992, p. 35), a Europa passou a liberar a mão-de-obra rural, porquanto a indústria não proporcionava condições de absorção. Esse fator favoreceu a imigração européia no Paraná. Entre 1873 e 1877, os Campos Gerais receberam correntes migratórias de alemães provenientes da Rússia. Alguns imigrantes alojaram-se inicialmente nas fazendas, mas depois que suas tentativas agrárias não obtiveram êxito, instalaram-se em casas particulares na cidade, principalmente nas respectivas colônias nas periferias Sul e Oeste dela. A colonização russo-alemã de grande porte que se iniciou nos Campos Gerais em 1877, parecia iniciar uma primeira onda de urbanização desenfreada com a consequente diversificação dos trabalhos agrícolas para atividades urbanas. Principalmente a carne suína em abundância fez surgir muitos açougues em Ponta Grossa, vários deles de propriedade dos russo-alemães. Dessa experiência partiu-se para a fabricação de banha e conservas de carne. As famílias Justus, Albach, Hilgenberg, entre outras, que vieram das estepes russas, da região do Volga, dedicaram-se a essa atividade lucrativa. Com seu capital acumulado dirigiram-se mais tarde a outras atividades produtivas na cidade: especulação urbana, pequenas indústrias, comércio. (LAVALLE, 1996, p. 35-49). Além disso, a inovação das

carroças “russas”, um meio de transporte muito mais eficiente do que os antigos carros de boi, melhorou gradativamente as estradas e intensificou a rapidez das trocas na região.

Em termos de habitação, nas duas fases agrícolas do município de Ponta Grossa – tropeirismo e colonos europeus – dominavam na cidade ainda moradias rurais. Enquanto a cidade ficava relativamente pequena, cercando a Igreja principal de Sant’Ana e expandindo-se em cima de uma pequena colina, as moradias particulares encontravam-se, na sua maioria nas fazendas e, também as colônias vizinhas da cidade mostravam um caráter rural na integração de lugar de trabalho e residência.

Por volta de 1896, a vida nas colônias foi se transformando, em função da implantação da rede de ferrovias no Paraná. A construção da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande atraía para a cidade muitos colonos que vinham em busca do prenunciado progresso logrado pela Estrada de Ferro. Eles se inseriam na sociedade urbana como trabalhadores ou como transportadores de produtos agrícolas com as suas carroças russas. Assim, a ferrovia transformou Ponta Grossa em um entroncamento de transporte e fez da cidade a passagem obrigatória de cidadãos de várias regiões. Produziam-se rapidamente também mudanças culturais, sociais e econômicas, atribuindo à cidade uma posição de destaque nos Campos Gerais e no Sul do Brasil. Além de proporcionar a integração de Ponta Grossa à economia nacional, aquecendo a sua economia interna e impulsionando o seu desenvolvimento urbano, a ferrovia influenciou também sua expansão física e sócio-cultural ao longo dos trilhos. (CHEMIN, 2004, p. 45). Dentro desse contexto, Monastirsky (2001, p. 41) afirma:

A implantação da ferrovia contribuiu para que a sociedade ponta-grossense vivenciasse um rápido processo de modernização urbana, com início na primeira fase econômica da erva-mate e da madeira, a partir de 1870, com a vinda de imigrantes para a cidade. A atividade comercial, aliada à localização geográfica estratégica, que sempre foi o referencial econômico da cidade desde a sua origem, dinamizou-se com o transporte ferroviário. As transformações socioeconômicas, até então lentamente ocorridas, sucederam-se de forma dinâmica, ampliando a configuração urbana.

O autor enuncia ainda que em março de 1894 foi construído e inaugurado o prédio da Estação Paraná¹¹, estação de carga e de passageiros de pequenas proporções, a qual operava junto à linha da Estrada de Ferro do Paraná, no caminho entre Ponta Grossa e Curitiba. Em dezembro de 1899, dá-se início a construção da Estação Ponta Grossa anexa à linha da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande do Sul, com inauguração em maio de 1907. No seu estilo arquitetônico (no historicismo ou ecletismo) a Estação também, tornou-se um marco inovador na nova paisagem urbana. Ponta Grossa, que já compunha a sua paisagem com elementos urbanos importantes, como lojas comerciais, correio (1836), Câmara Municipal (1850) e teatro (1873), todos com uma arquitetura colonial, ganhou através da ferrovia um novo visual e tornou-se também um dos principais e mais bem equipados centros urbanos da região Sul (*ibid.*, p. 41- 50).

Com a integração à economia nacional a ferrovia proporcionou à iniciativa privada o estabelecimento de pequenas e médias empresas, as quais armazenavam e comercializavam as mercadorias transportadas pela ferrovia, como a erva-mate, a madeira e o gado (*ibid.*, p. 42). A erva-mate comprada por comerciantes pontagrossenses das regiões do interior do Estado que a produziam, passou a tornar-se um dos principais produtos na cidade, em razão dos benefícios trazidos pela ferrovia. Segundo Monastirsky (1997, p. 26), nas “primeiras décadas do século XX já existiam vários estabelecimentos dedicados à comercialização do produto”. Porém, a partir de 1913/14 até o final dos anos 20, ocorreu uma queda contínua no valor das exportações no Paraná, da participação da erva-mate e esta decadência levou o setor à posição de insolvência.

Contudo, nessa época a economia paranaense não era apenas formada dessa atividade. A madeira, especialmente o pinho, oferecia grande potencial para a exploração, face às reservas existentes. A exportação da madeira apresentou, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, um expressivo crescimento, sendo que em 1939, passou a liderar a pauta de exportações no Paraná, seguida pelo café e pela erva-mate. Ponta Grossa, privilegiada por sua posição geográfica, “manteve a sua importância de entreposto comercial que experimentou nas três primeiras décadas do século XX, com a erva-mate e a madeira e com a infra-estrutura organizada pelo transporte ferroviário”. (*ibid.*, p. 26).

¹¹ Este prédio fora tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná em 1990.

Na década de 1930, apogeu da economia de Ponta Grossa, afirma Monastirsky (2001, p. 42), a cidade apresentava em média quarenta mil habitantes e sua economia contava com um número expressivo de empresas ligadas ao comércio, indústria e serviços. Ou seja: 12 casas atacadistas; 180 armazéns de cargas; 19 casas de ferragens; 9 casas atacadistas de erva-mate; 18 depósitos de erva-mate; 24 açougues; 5 firmas mercadoras de gado. Na indústria, os números evidenciam 7 fábricas de carnes (conserva); 1 de cerveja; 7 de móveis; 19 de café; 3 de móveis; 1 de pregos; 3 de doces; 2 de massas alimentícias; 23 de roupas; 9 de cal; 4 de sabão; 36 de farinha; 2 de laticínios; 2 de tintas; 6 de calçados; 6 de bebidas alcoólicas; 15 de ferragens; além de 14 serrarias; 3 curtumes; 9 olarias; 4 marcenarias; 10 carpintarias; 6 funilarias; 16 ferrarias. Tais empresas foram as responsáveis pelo dinamismo econômico da cidade, cujos setores absorveram um número significativo de mão-de-obra, dando início a um processo de migração da região sul do Paraná para Ponta Grossa. Destaque-se, porém, que a ferrovia foi a que gerou a maior oferta de empregos na região¹², de forma direta com o quadro de funcionários da Rede e, indiretamente, com a prestação de serviços e fornecimento de equipamentos e matérias primas.

O fluxo de migrantes causou o primeiro surto de moradias na cidade. Essa evolução iniciou a expansão gradativa de um estilo de vida urbana. Os terrenos de moradia perderam as suas características rurais, as indústrias e a existência dos serviços urbanos estabeleceram uma divisão de trabalho entre residência e lugares de trabalho e consumo. (SANTOS, 2002, p. 48). Os imigrantes fundaram clubes esportivos e sociais recreativos, os quais organizavam bailes, *soirées* e festividades folclóricas tradicionais. Os alemães, por exemplo, fundaram o Clube Germânia e o Germânia Tênis Clube; os poloneses, a Sociedade Polonesa Renascença; os sírios e libaneses, a União Syria Ponta-Grossense; os italianos, o Dante Alighieri; o Clube 13 de Maio, fundado pelos negros e o Clube Democrata, que não relacionava-se com nenhum grupo étnico. Nesse período era comum os cidadãos se reunirem nos cafés, confeitarias, cinemas, clubes, bares e outros espaços públicos. Praticavam o *footing* noturno e passeavam pela Rua XV de Novembro, uma das principais ruas da cidade, que aglutinava grande parte dos espaços de lazer e cultura. (MONASTIRSKY, 2001, p. 45).

¹² Somente na oficina de vagões trabalhavam mais de quinhentos operários.

De grande significado eram, na época, os cine-teatros Recreio (1906), Éden e Renascença (1911), que apresentavam filmes e atividades culturais variadas como teatro de revista, operetas, concertos de música, dança, mágica, *shows* com cantores do rádio, líricos e apresentação de astros do cinema nacional e internacional, assim como festivais da cidade e reuniões acadêmicas (FALCÃO; SILVA, 1997). Ressalte-se que muitos dos espetáculos que aconteciam na cidade estavam intrinsecamente ligados à ferrovia – ao caminho ferroviário entre São Paulo e Rio Grande do Sul (Argentina e Uruguai), do qual Ponta Grossa fazia parte do roteiro artístico do eixo Rio Grande-São Paulo. O crescimento, o desenvolvimento e o mito de Ponta Grossa enquanto ‘cidade-progresso’ que passa a compor o inconsciente coletivo urbano dos cidadãos na primeira metade do século XX, começa a declinar nos anos 70 em virtude do processo de estagnação e sucateamento da Rede Ferroviária Federal S/A. (MONASTIRSKY, 2001, p. 45-47). A economia que foi cada vez mais se ajustando a um modelo capitalista de produção, que privilegia a troca de mercadorias em escala global, levou a um processo de substituição do transporte ferroviário pelo rodoviário, o qual passou a interligar e integrar os vários mercados a nível regional em um só mercado.

Nesse sentido, Ponta Grossa perdeu a sua ‘importância’ de entreposto comercial, diluindo a sua exclusividade que detinha com a estrutura ferroviária e outras cidades passaram a ser consideradas centros de convergência de vias de transporte, principalmente no Norte do Estado, onde se iniciou um crescimento dinâmico e progressista a partir dos anos 1930. Ponta Grossa, contudo, não conseguia acompanhar esta evolução de modernização e por isso, encontrou muitas dificuldades para integrar-se à nova ordem econômica estadual com a fase da agricultura e da agroindustrialização, a *posteriori*. (*ibid.*, p. 48).

Com a modernização da agricultura e o novo processo de uma modernização (conservadora) forçada pela política dos governos militares, a cidade inicia um processo de industrialização agrária, o que resultou numa terceira urbanização através de sucessivas correntes migratórias advindas do campo. (LÖWEN, 1998). Essas correntes contribuíram para o seu crescimento numérico, vindo, pois alguns a integrar as mais diversas atividades econômicas urbanas, mas também criando um cinturão de favelas com moradias precárias. Em função desse processo, a cidade dispõe de uma malha urbana bastante adensada, onde a moradia domina em grandes áreas, mas de forma socialmente diferenciada. O

centro acompanhou assim, com sua arquitetura, a evolução da modernização, mas de forma bastante heterogênea; as grandes avenidas foram tomadas pelo comércio e pela indústria acompanhando esta evolução. No entanto, a malha urbana mais abrangente demonstra uma forte diversificação (também em termos estéticos) de áreas principalmente residenciais, desde bairros das classes médias e altas até as áreas de moradia das classes mais baixas, como núcleos habitacionais e favelas. (*ibid.*, p. 175).

No que tange à expansão urbana de Ponta Grossa, Löwen Sahr (2001) distingue uma evolução, relatando as mudanças ocorridas em seis fases, as quais podem ser especificadas a seguir:

1ª fase (antes de 1920): Ponta Grossa desenvolveu-se a partir de uma capela de madeira, que foi construída no alto de uma colina (980 metros de altitude) por volta de 1830. Essa localidade tinha sua localização no ponto médio de uma série de fazendas. O centro de Ponta Grossa hoje fica exatamente nesse local onde a cidade teve início. Em 1920, já havia na cidade importantes estabelecimentos de alcance regional como a estação ferroviária, a Santa Casa de Misericórdia, os colégios Sant'Ana e São Luis, o Cine-Teatro Renascença e o Clube Pontagrossense.

2ª fase (1920 – 1929): nos anos vinte, a cidade expandiu-se ao longo da estrada de ferro que acompanhava os espigões do relevo e os loteamentos foram implantados à sua margem. Figuram assim, dois importantes bairros da cidade: ao sul Oficinas e a leste Uvaranas. A localização das oficinas que prestavam manutenção aos vagões e locomotivas no Bairro Oficinas deu-lhe o nome atual. O Bairro de Uvaranas, ligado também às atividades da estrada de ferro através do Hospital 26 de outubro, contava nesta fase com o Jockey Club e o 13o Batalhão de Infantaria Blindada.

3ª fase (1930 – 1939): nos anos trinta, Ponta Grossa continua a expandir-se através de loteamentos alongados que seguem os espigões ao Norte, o Bairro Órfãos, a Noroeste, Nova Rússia e a Oeste, Ronda. A partir dessa nova forma urbana surgem novos e importantes eixos de desenvolvimento como as Avenidas Balduino Taques, Ernesto Vilela e Visconde de Taunay. Os bairros que surgiram nesse período apresentavam função residencial predominantemente, e poucos estabelecimentos comerciais e de serviços.

4ª fase (1940 – 1949): os anos quarenta apresentam expansão da malha urbana, sobretudo nos bairros Órfans e Nova Rússia. Nesse momento, os loteamentos se expandiram de forma contígua aos já existentes. Enquanto o Bairro Órfans mantém sua função residencial, Nova Rússia incorpora novas funções com a instalação em 1946 da Metalúrgica Schiffer.

O Bairro de Uvaranas também intensifica seu processo de expansão, sendo que as áreas de maior altitude e as encostas são loteadas e ocupadas. Predomina nesse Bairro a função residencial e a Avenida General Carlos Cavalcanti vai se tornando um eixo viário de grande importância, onde se aglutinam gradativamente uma série de estabelecimentos comerciais e de serviços.

5ª fase (1950 – 1969): os anos cinquenta e sessenta representam, em termos de área loteada, a fase de maior expansão da malha urbana. Essa se estende de forma anárquica para diferentes direções (em áreas contíguas aos loteamentos já existentes e em áreas periféricas e de difícil acesso). Tal fato mostra o forte processo de especulação imobiliária que se acirra na cidade a partir desse período.

6ª fase (a partir de 1970 até 1990): com as Leis Municipais de Loteamento números 2.018/1968; 2.839/1976 e 4.840/1992, o parcelamento do solo urbano passa a ter um maior controle do que nas fases anteriores. Para a aprovação de loteamentos passa a ser necessária também as Leis de Zoneamento (Leis Municipais nº 2.016/1968 e nº 4.856/1992). Esse período é marcado não somente pela implantação de novos loteamentos, mas também pela construção de núcleos residenciais.

Acrescemos a esta evolução ainda a época atual, a partir dos anos 1990, quando a retirada da ferrovia liberou grandes áreas perto do centro que gradativamente foram ocupadas pelo Parque Ambiental. A partir do ano 2000 observa-se ainda, ao longo do trecho da antiga ferrovia, uma faixa de prédios públicos, *shoppings*, hipermercados, os quais vêm substituindo antigas fábricas ou armazéns.

Esse crescimento rápido veio acompanhado de algumas consequências. Com o aumento demográfico constata-se um aumento no número de domicílios, bem como de uma maior ocupação urbana. A esse respeito Paula (1993, p. 87) declara que o processo de crescimento da população urbana impõe a análise, além da concentração e espacialização da população, também a da incorporação de

terras ao uso urbano. Verifica-se, portanto, que tal incorporação aconteceu de maneira desordenada, levando à formação de áreas desconectadas da malha urbana na periferia, distantes do centro. Nota-se que só a partir das últimas décadas é que vem havendo um maior controle sobre o crescente aumento de loteamentos em virtude do processo de valorização dos lotes urbanos. Outrossim, observa-se que o cotidiano dos moradores transformou-se da vivência de uma pequena cidade do interior para uma cidade de porte médio que apresenta, na sua diferenciação social e cultural, todas as características urbanas de uma cidade brasileira.

Assim sendo, Ponta Grossa, traz em seu bojo uma longa história de 187 anos, experienciada através de sua arquitetura urbana, tais como: casas de madeira e de alvenaria, casarões, edificações em concreto e aço, igrejas, prédios modernos, praças, ruas. Esse complexo urbano, patrimônio dos pontagrossenses e de sua história existencial, impõe uma compreensão da estética que não necessariamente representa beleza, mas que expressa a ideologia e evolução de uma forma urbana em permanente modificação, fazendo com que cada época histórica apresente-se com sua lógica.

Observando alguns elementos históricos da cidade, percebemos que muitos já se desfizeram, outros permanecem isolados numa cacofonia semiótica: o caminho das tropas, a antiga Catedral, a estrada de ferro com seu pátio central, todas essas áreas são hoje substituídas por prédios modernos e pós-modernos que não seguiram semióticas antigas. Os exemplos mais característicos são o Terminal Central, com sua estrutura de um galpão com pilares de aço e telhado ondulado, que ‘anula’ a antiga praça principal defronte à Estação Saudade; o *Shopping Palladium*, que há anos obscurece a vista de um dos hospitais mais importantes da cidade no passado, o Hospital 26 de Outubro (dos ferroviários). Não podemos deixar de mencionar o *Shopping Popular*; o novo Centro de Esportes e Lazer para Portadores de Necessidades Especiais Jamal Farjallah Bazzi; a Cobertura da Feira do Produtor. Essas edificações caracterizam-se não pelo seu valor de beleza, mas sim, por sua funcionalidade (função política, inclusive) que se impõe, em muitos casos, em desrespeito às sensibilidades estéticas da população.

Destaque-se que a “arquitetura conta muito mais história do que as palavras, do que as aulas”. (DROPA, 1997, p. 4). Rememorar a história da cidade com suas formas construídas significa dar legibilidade a essa história, através de suas praças, suas ruas. Além das atividades econômicas essas se constituíam, em pontos de

encontro das pessoas, em conversas na saída dos cinemas e teatros e por isso, tornaram-se espaços privilegiados para o exercício das sociabilidades públicas. (CHAVES, 2001, p. 54). Ponta Grossa é, assim, um bom exemplo da vivência do homem moderno que parece não acostumar-se às formas e linhas dos objetos que dizem respeito aos períodos passados. Muitos elementos parece tornarem-se obsoletos e em muitos casos, até ridículos, sem sua contextualização. (WARCHAVCHIK, 2006, p. 33). Tal estilo de vida descontextualizada se expressa numa obsolescência estética, onde as formas perdem a sua 'forma' mais profunda, o seu sentido. Espalha-se, assim, sob a predominância dos grupos hegemônicos e seus prédios administrativos (comerciais e residenciais), como também em prédios religiosos (a Catedral de Sant'Ana, por exemplo), um vazio estético que se perde numa amnésia histórica. Ao mesmo tempo em que reúne a população, acaba oprimindo-a através de referências de padrões estéticos ainda elitistas. Por outro lado, nos bairros observamos outra estética: os grupos sociais se apropriam, transformam ou até mesmo desprezam os padrões vigentes e buscam soluções próprias no âmbito dos bairros da cidade, tornando-os um campo de diferenciação social. (SAHR, [200-?], p. 1-2). Tal diferenciação, configura uma sociedade que cada vez mais se democratiza, buscando na arquitetura o seu referencial histórico.

Entende-se, assim, que a arquitetura de uma cidade é carregada de símbolos, haja vista que o referencial da população encontra-se estabelecido no espaço urbano. Em Ponta Grossa, muitos símbolos já não são vistos no traçado das ruas, na arquitetura que compõe os edifícios e os objetos que estão no seu entorno. Isso se faz visível no Pátio Central da Ferrovia, onde novas edificações deixam uma bruma na arquitetura de madeira ao longo da antiga estrada; o bairro de Olarias, onde moravam os antigos ferroviários da RFFSA; a antiga fábrica Wagner; o conjunto representado pela Escola Profissional Ferroviária Coronel Tibúrcio Cavalcanti, cuja função atual é o comércio e serviços. Destarte, reiteramos que muitas ações relacionadas ao planejamento urbano de Ponta Grossa têm agredido a estética da cidade que, na sua história, foi um dos grandes centros do Paraná.

4.4 AS FORMAS ARQUITETÔNICAS E A ESTÉTICA URBANA DE PONTA GROSSA

Percorrendo o espaço urbano de Ponta Grossa desde o ano de 2006, quando iniciamos a pesquisa sobre a estética urbana pontagrossense, dando ênfase à sua arquitetura, temos buscado desvelar os mistérios insculpidos em seu *design* urbano¹³, estudando suas formas e conteúdos. Nesse percurso, fotografamos os ‘fatos urbanos’ mais significativos para nossa análise, no âmbito dos cenários selecionados, a começar pelo Centro, com destaque para:

- A Praça Marechal Floriano Peixoto, Rua XV de Novembro, Rua Augusto Ribas, Avenida Vicente Machado, Praça Barão de Guaraúna, Rua Saldanha Marinho, Praça Barão do Rio Branco, Rua Benjamin Constant e Rua Ermelino de Leão.
- No Bairro Nova Rússia, elegemos a Rua Londrina, a Rua Teixeira de Freitas, a Rua Luiz Oliveira e Silva, a Rua Apucarana, a Rua Francisco Otaviano e a Rua Bento Ribeiro.
- Em Uvaranas, a Avenida General Carlos Cavalcanti.
- Em Oficinas, a Rua Theodoro Sampaio, Rua Dr. Alves Maciel, Rua Aldo Vergani e Rua D. Pedro I.
- No Bairro Boa Vista, seguimos pela Rua Rio Grande do Norte, Rua Visconde de Sinimbu, Rua Visconde de Porto Alegre, Rua Professor Campos Melo e Rua Otaviano Macedo Ribas.
- No Contorno, exploramos o Núcleo Residencial Santa Paula, mais precisamente, as ruas Eucalipto, Cerejeira, Castanheira, Butieiro, Paineira e Caneleira.

Observemos a figura a seguir:

¹³ O termo inglês *design* possui amplas conotações em nossa língua, sendo que tais conotações englobam o desenho, o projeto, o planejamento, o processo, de maneira que o *design* pressupõe síntese, análise, previsões, avaliação e tomada de decisões (DEL RIO, 1990; LANG, 1987).

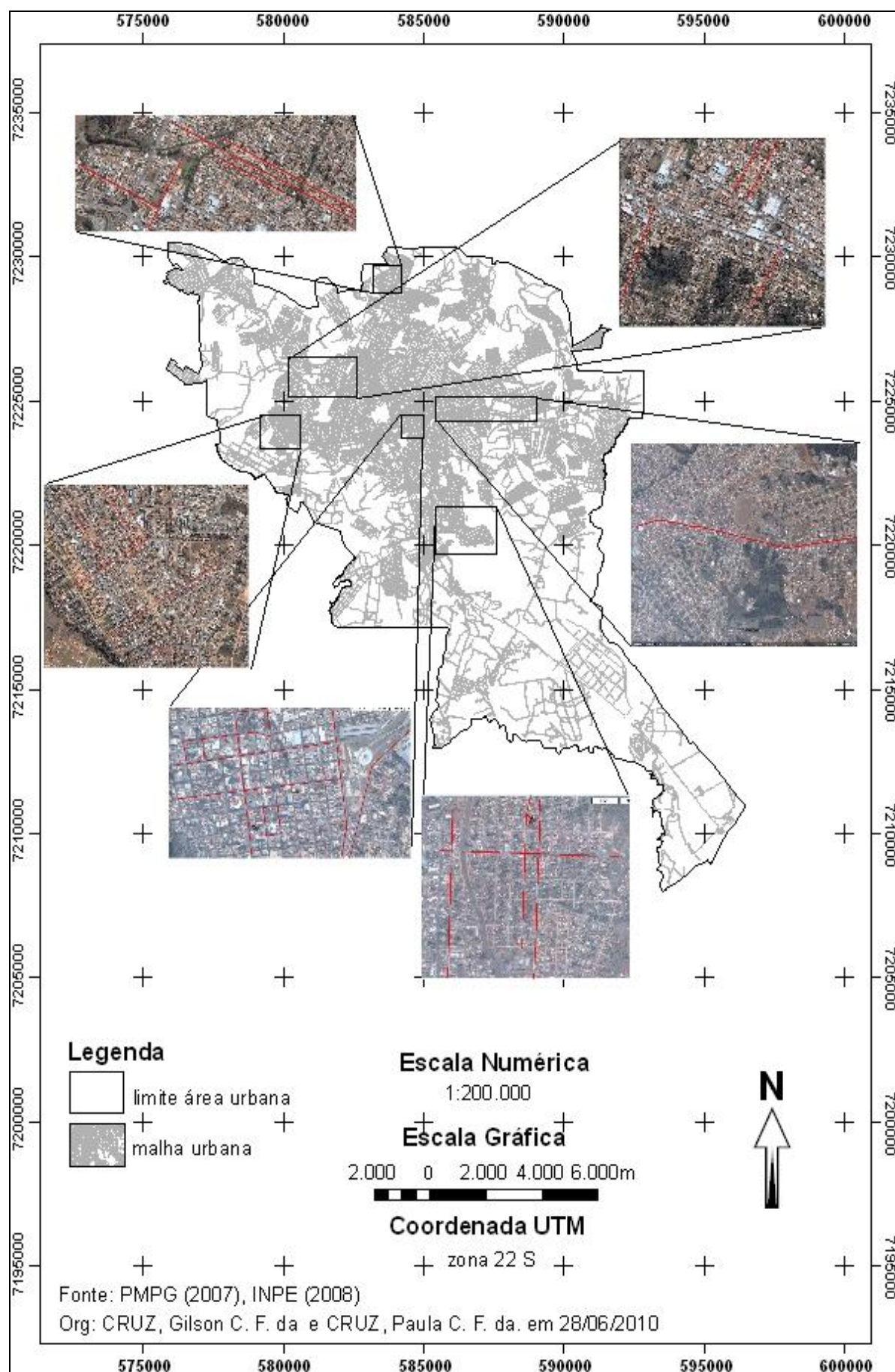


FIGURA 2 - LOCAL DOS CENÁRIOS URBANOS PESQUISADOS

Esteticamente, a arquitetura ganha sua forma através da materialização de sólidos geométricos de diferentes tamanhos, proporções e relações. Isso inclui também um jogo de volumes entre cheios e vazios, de saliências e reentrâncias, luzes e sombras. Encontram-se, nesses conjuntos edificados, figuras geométricas na forma de cubos, paralelepípedos, prismas, pirâmides, cones, esferas, cilindros, que podem ser aplicadas de forma pura, rebuscada, simples, composta, truncada, esconsa, dentre outras, sempre observando certas regras, ordenamentos ou leis. Assim, a arquitetura e a sua espacialização na cidade compõem-se a partir de arranjos formais, os quais compreendem, entre outros, os elementos da Geometria Euclidiana¹⁴. (SOUZA, 2006, p. 17).

As formas desse mundo edificado estão presentes, além da arquitetura, no *design* do nosso cotidiano, no mobiliário, nas ferramentas utilitárias em geral, caracterizando determinados espaços e tempos. Sendo assim, podemos afirmar que as formas arquitetônicas estão intrinsecamente imbricadas em uma linguagem universal, que ganha sua relevância em contextos regionalizados. (*ibid.*, p. 17-40).

A forma possui em geral um significado amplo e complexo, com muitas significações no âmbito do conhecimento humano, mas sempre mudando os seus contextos. Filosoficamente, o termo da forma está associado a uma ideia e epistemologicamente o filósofo Kant fala das formas a priori; assim distinguindo a forma no sentido estético do conteúdo. (GOMES FILHO, 2004, p. 39, *apud* SOUZA, 2006, p. 52). As formas construídas implicam, nesse sentido, sempre um conteúdo que se expressa através delas, levando em conta tanto a sua totalidade, bem como seus aspectos relacionados à localização, orientação, disposição, conformação, configuração, tamanho, cor, luminosidade, textura, estrutura, silhueta, dentre outros, na composição da paisagem. (SOUZA, 2006, p. 52).

Não podemos, contudo, entender o arranjo da arquitetura somente pelos seus elementos, mas sim, pelo seu conjunto. A esse respeito, Calvino (1990, p. 79) lembra em um diálogo revelador:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

¹⁴ A Geometria Euclidiana corresponde à geometria clássica, consubstanciada há mais de 2000 anos e vigente em várias áreas do conhecimento. Baseia-se nos axiomas, postulados e elementos do filósofo e matemático grego Euclides, que sistematizou de maneira lógica e racional os conhecimentos de sua época.

___ Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? ___ pergunta Kublai Khan.
 ___ A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra ___ responde Marco
 ___, mas pela curva do arco que estas formam.
 Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
 ___ Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
 Polo responde:
 ___ Sem pedras o arco não existe.

O contexto evidenciado pelo autor nos remete de maneira sutil às formas arquitetônicas e geométricas materializadas. Mostra o conjunto das formas com seus vários significados simbólicos. Numa tentativa semelhante, Wassily Kandinsky (1997) descobriu tais relações simbólicas no espaço urbano europeu do século XIX e descreveu em sua obra *Ponto e Linha sobre Plano*. O ponto, se isolado pode sugerir estabilidade, fixação, lugar determinado, ponto de encontro, podendo o mesmo ser virtual como o centro de um círculo ou materializado através de um obelisco no centro da praça ou de uma rotatória, no cruzamento de várias vias; a reta horizontal pode indicar apoio, estabilidade, repouso; a vertical, gravidade, movimento; a diagonal, desequilíbrio, agitação; as linhas curvas denotam movimento, dinâmica, inquietação, agitação; um triângulo apoiado sobre um dos lados diz respeito à estabilidade, à firmeza, a exemplo de uma pirâmide; se apoiado sobre uma das pontas gera a possibilidade de movimento, de instabilidade; um círculo enquanto forma fechada representa centralidade e proteção ou abrigo perfeito; um quadrado, enquanto uma figura estática e neutra sugere o puro, o racional, ao passo que uma linha inclinada lembra instabilidade. (SOUZA, 2006, p. 52; 95; 96).

Essa multiplicidade evidenciada, que representa apenas uma seleção restrita, mostra que as formas apresentam do ponto de vista psicológico características, que podem despertar sensações de proteção, alegria, medo, euforia, prazer, deslumbramento, dentre outros, dependendo do contexto onde estão inseridas. Assim, a paisagem urbana pode ser avaliada de acordo com os parâmetros de sensibilidade, conquanto essa apresenta conotações culturais, com características sócio-culturais e temporais específicas, comumente caracterizadas como belas ou feias, extravagantes ou adequadas, esbeltas ou grotescas, toscas ou refinadas, unitárias ou fragmentadas, ou outras, dependendo do contexto cultural. Pode também provocar ilusões ou até mesmo apresentar significados que excedem a sua conformação e presença, isto é, pode se tornar símbolo de uma ideia

subconsciente, de uma imaginação, de um delírio ou de uma fantasia (*ibid.*, p. 53). Por isso, atualmente vivemos numa época, onde além da arquitetura, as formas-imagens têm sido objeto de propaganda e mídia, virtuais e simbólicas, fazendo apelos psicológicos à fantasia e alienação, o que contribui para a subversão de outros valores antecedentes. No espaço urbano, surge então, além do cenário arquitetônico uma poderosa ferramenta para a dominação e manipulação ideológica.

4.5 CENÁRIOS DE PONTA GROSSA

A análise acerca das formas arquitetônicas de Ponta Grossa, onde está insculpida a história e a filosofia da arte em um conjunto misto nos possibilita uma interpretação desses elementos em linhas gerais, mas em cenários diferentes. A ‘atmosfera histórica’ que permeia esses – baseia-se tanto no seu sentido pragmático, como no seu sentido estético. Observamos desse modo, choques entre diferentes estilos por causa de uma coerência funcional e disfuncionalidades em função de uma não coerência estética. No esquema a seguir, apresentaremos os estilos arquitetônicos vigentes no globo e que foram sintetizados por Freitas¹⁵, com base em Ducher (2001) e Janson (1998) e que podem, portanto, serem utilizados para os estilos arquitetônicos pontagrossenses. São eles:

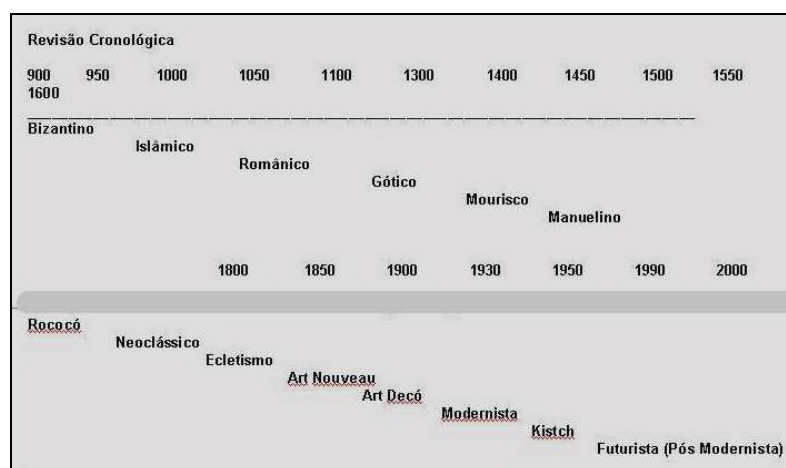


FIGURA 3 - ESTILOS ARQUITETÔNICOS UNIVERSAIS
 FONTE: FREITAS (2010)

¹⁵ FREITAS, M. de A. **Estilos artísticos arquitetônicos pós-gregos e romanos**. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com/arquitetura/index.htm>>. Acesso em: 15 outubro 2010.

Conforme Freitas, a temática estilo 'artístico-arquitetônico' admite uma abordagem teórica, estética e filosófica, assim como uma histórica e sócio-cultural. Pela abordagem teórica o estilo caracteriza-se como elemento e essência da arte e, por isso, se estabelece com alternativas. É pela história que tomamos contato direto com os estilos. Observemos então, os principais tipos ideais da arquitetura ocidental pós-arte greco-romana evidenciados por Freitas. O Estilo Bizantino, por exemplo, apresenta as seguintes características:

- 1750 - É também denominada 'arte cristã no oriente';
- Tem início com a conversão do Imperador romano Constantino;
- A Igreja Santa Sofia de Istambul é a edificação prototípica dessa arte;
- Há grande influência da Mesopotâmia na decoração 'entrelaçada';
- Na literatura, o estilo bizantino é entendido como o que prima pelo mistério, pela exuberância, no qual o lógico é substituído pelo analógico;
- Em geral, a igreja bizantina obedece à cruz grega de braços iguais;
- O bizantino é caracterizado pela solução arquitetônica, apoiando a cúpula maior em outras menores.
- O mesmo se observa na Igreja de São Marcos, em Veneza; na Catedral Ortodoxa de Buenos Aires (Bairro San Telmo).

O Estilo Islâmico:

- Também chamado muçulmano ou moçárabe, está fortemente imbricado ao desenvolvimento da cultura árabe;
- Herdaram, entre outros, o estilo paleocristão bizantino, com suas reminiscências helenísticas e etruscas, juntamente com as tradições da Pérsia;
- Da Índia também chegaram as cúpulas de 'sorvete';
- A contribuição da Arábia pré-islâmica se restringiu à escrita rebuscada;
- As imagens dos deuses locais foram destituídas sob a interdição de Maomé contra a idolatria;

- Como símbolos de seu poder, no final do século VII os soberanos islâmicos, já estabelecidos nas terras conquistadas, passaram a erigir mesquitas e medinas.
- Os artífices eram arrebanhados na Síria, Pérsia, Egito e Afeganistão;
- Os ornamentos eram ricos e o uso de leões alados foi uma constante;
- Recebeu considerável influência da arte egípcia, mesopotâmica e até mesmo indiana;
- Na Península Ibérica, com influências celtas e romanas, ganhou o nome de 'moçárabe' ou mourisco.

O Estilo Românico:

- Foi a arte contemporânea da sociedade feudal na Europa Ocidental;
- Incentivada pelas ordens monásticas da Idade Média;
- Nasceu por volta do século X e desapareceu em meados de 1200, com o surgimento da arte gótica;
- Seu berço foi o norte da Itália;
- Considerável utilização de esquemas geométricos;
- A denominação é de uso recente e data de 1825, quando se passou a denominar certos idiomas e, por paralelismo, o estilo correspondente;
- Politicamente, o estilo românico data do final dos carolíngios, depois da morte do imperador Carlos Magno (814 d. C.);
- Contrastado com o gótico, que o sucedeu, o estilo românico é mais sereno e próximo do clássico;
- Na arquitetura, a característica do estilo românico deriva da introdução da abóbada de pedra, em substituição do teto plano da basílica. Resultou dali, o reforço dos muros e a pouca abertura das paredes;
- Da tradição romana, através da basílica, o românico mantém os arcos. Os nórdicos contribuíram com a ornamentação geometricista e vegetal;
- No período românico diminuiu a preocupação plástica da arte, porque se trocava o indivíduo exterior pelo interior, o humanístico pelo rigorístico;
- A temática interior conduziu-se na direção intimista;

- Em função disso, a plástica desaparecerá por muito tempo da escultura e da pintura;
- Nasce também a ogiva, que depois será aproveitada, especialmente, na abóbada de estilo gótico;
- Exemplo característico: Igreja Nossa Senhora de Pompéia, em Belo Horizonte.

O Estilo Gótico:

- Teve início em meados do século XII na região da atual Paris;
- O termo gótico está diretamente ligado às tribos bárbaras dos godos;
- O tipo de pilar mais utilizado é um núcleo central;
- Enfatiza-se a logicidade, a formalidade, a seriedade, a organização, ainda que tenha conotações imediatas com a ascensionalidade do espírito;
- Por isso, a busca de altura e excelente iluminação interna é quase uma obsessão;
- Exemplo típico: Basílica de Notre Dame em Paris;
- No Brasil, uma construção típica é a Catedral da Sé, em São Paulo;
- A ampla utilização de vidraçarias e rosáceas também é comum;
- A construção quase sempre dá o efeito de ser longilínea, mais que larga;
- A utilização de górgonas e gárgulas nas extremidades dos telhados, nas construções civis, foi um aspecto característico desse estilo;
- Não pode ser definido em termos cronológicos apenas, mas também em razão da sua extensa abrangência geográfica;
- Não obstante, teve pouca influência nos países do Leste Europeu, como Rússia, Ucrânia, Polônia;
- Esteve presente na Europa, em diferentes momentos, da Sicília à Islândia;
- Em princípio, em 1140, sua área era bastante limitada: atingia somente o norte da França;
- Assim, em alguns lugares ‘durou’ 400 anos, em outros, apenas 150 anos; marcou a Europa Ocidental de modo geral;

- O termo gótico foi um dos poucos termos estilísticos cunhados primeira e principalmente para a arquitetura;
- O processo adotado é o da criação de motivos sobrepostos. Neste sentido, cooperam a linha curva quebrada e a oferta de novos acidentes de tamanho menor;
- Coincidiu, em seu final, com a peste negra; principais expoentes: Francesco Traini, Melchior Broederlam, Giotto;
- As proporções eram perseguidas quase matematicamente e acreditava-se que os efeitos de luz que entravam pelos vitrais traziam o espírito de Deus.

O Estilo Mourisco:

- Foi, em linhas gerais, o estilo islâmico adaptado e complexificado no contexto ibérico (Portugal e Espanha);
- O modelo 'madrasah' também foi usual na península ibérica: um pátio quadrado interno com uma fonte ao centro;
- Em cada lado do pátio se abre uma saleta retangular abobadada;
- A clareza geométrica foi uma contribuição eminentemente turca (bizantina);
- A natureza flexível das primeiras mesquitas permitiu quadruplicar o tamanho do templo;
- Na Espanha, a 'floresta' de colunas delgadas sustenta palácios cobertos com telhados em formato de abóbada;
- As nervuras cruzam-se em vários sentidos criando uma rede de alvéolos;
- O efeito espacial é de algo fluído, ilimitado e misterioso;
- As saliências e reentrâncias das paredes fazem a superfície parecer uma gaiola rendilhada;
- O estilo mourisco chega ao máximo de requinte no Palácio da Alhambra, de Granada, construído durante a baixa Idade Média;
- Em função disso, mesmo estando no Ocidente, surge no imaginário coletivo como a representação cênica característica de *As Mil e Uma Noites*.

O Estilo Manuelino:

- Foi a manifestação lusitana do estilo gótico internacional;
- A construção mais característica é a Torre de Belém, erguida por Manuel I entre 1515 e 1521;
- Apresenta cordas esculpidas nas paredes externas de pedra;
- Suas principais características são pedras talhadas, atalaias medievais e austeridade;
- Todavia, arcos de inspiração italiana e motivos mouriscos também se mesclam no gótico manuelino;
- O Mosteiro dos Jerônimos, ainda em Belém, também é em estilo Manuelino;
- A torre principal é sustentada por pilares octogonais;

O Estilo Renascentista:

- Estilo que se estendeu pelos séculos XV e XVI;
- Foi uma primeira revisitação da Antiguidade clássica;
- Guiando-se pelo humanismo, teve em Florença, Itália, seu berço gerador;
- Ilustração típica do estilo: Palazzo Medici-Riccardi, em Florença;
- A articulação de uma lógica racional busca proporções rigorosas;
- Os valores clássicos não foram ‘copiados’, mas reinterpretados numa concepção naturalista, racionalista e humanista;
- Ao procurarem um método preciso de medidas, criaram novas fórmulas para as perspectivas;
- Uma ordem fria e estática substituiu o calor arrebatador dos interiores góticos;
- As colunas tomaram o lugar dos pilares; o compactamento é colossal, como nas antigas termas romanas;
- A palavra de ordem na arquitetura passa a ser ‘rigor’; a boa forma seria conseguida dando-se valores exatos às medidas principais dos edifícios;
- Acreditava-se na genialidade individual, o que distinguia os criadores dos indivíduos comuns;

- A filosofia e a matemática de Pitágoras influenciam a arquitetura e até a música;
- A arquitetura, que além de abandonar o linearismo gótico, pela retomada do arco redondo e da cúpula, tem suas primeiras manifestações em Brunelleschi (1337-1446), autor da catedral de Florença;
- Nomes significativos: Donatello, Leone Alberti, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael.

O Estilo Maneirismo:

- O ideal de clareza e equilíbrio do Renascimento é solapado bruscamente;
- O desequilíbrio é marcado pela imitação exagerada e artificial das grandes fórmulas em voga;
- É a exacerbação do Eu do humanismo, repleto de significados obscuros e dramáticos;
- O *manierismo*, em geral gracioso, indica sobretudo, a preocupação de integrar a obra no ambiente.
- Os arquitetos maneiristas cuidaram especialmente da fachada e da urbanística;
- Alguns teóricos sustentam que foi uma ligação entre a Renascença e o Barroco;
- Naquele período foi considerado por muitos uma arte pequena, sem valor genuíno;
- A noção de equilíbrio é relativizada por essa arte mais turbulenta e insólita;
- Floresceu entre 1525 e 1600, entre o renascimento pleno e o barroco;
- Tal como aconteceu no Rococó posteriormente, apresenta capricho nos detalhes e labirintos;
- Semelhantemente ao Gótico do passado, prioriza as igrejas em planos longitudinais, isto é, mais longas que largas; buscava-se uma atmosfera de serena dignidade;
- As naves são escuras, o acesso aos coros é com escadas em caracol, há guirlandas de frutas e flores nas construções civis;

- As formas côncavo-convexas exageram os contrastes de luz e sombra; o interesse maior era pela realidade de todos os dias;
- Quanto ao nome do novo tempo, uns o chamaram Renascimento Tardio, outros (os alemães, desde 1920) Manierismo;
- Exemplo típico: Palácio del Té, em Mantua;
- Principais nomes: Paolo Veronese, Tintoretto, Andrea Palladio, Giorgio Vassari, Rosso Fiorentino, Giovanni di Bologna.

O Estilo Barroco:

- Surgiu em Roma no século XVII, paralelamente à contra-reforma do catolicismo, tendo sido Caravaggio seu expoente mais significativo;
- O sentido original do termo significava 'grotesco', retorcido, irregular;
- Perdurou de 1600 a meados de 1750; o papado teve importante papel no seu desenvolvimento;
- A religiosidade é manifesta de forma grandiosamente dramática e drástica;
- Não atingiu os países já protestantes desse período (como Inglaterra, Holanda, Suécia)
- Foi uma reação contra os estilos anteriores, altamente academicizantes; os apelos são aos efeitos surpreendentes, sensíveis e de maravilhamento;
- Sua retórica é a do contraste, do exagero, da ostentação e dos artifícios cênicos; A palavra de ordem é ser o mais pitoresco possível;
- Exemplo típico: Basílica de São Pedro, no Vaticano, Palácio de Versalhes em Paris e a arquitetura de Ouro Preto, MG;
- Procura-se atingir o esplendor no momento das liturgias com a decoração interna das igrejas;
- Como já aparecia no maneirismo, a personalidade forte de alguns artistas foi importante nas produções barrocas;
- Há grande teatralidade, dinamismo, urgência, subjetividade, apelo emocional, passionalidade e conflitos nas obras;

- Do ponto de vista técnico, há profusão de curvas, diagonais, jogos de luz e texturas;
- Para o renascentista o que importava era o detalhe, não tanto o todo; para o barroco, o mais crucial era a harmonia do conjunto;
- Aqui a harmonia individual pode ser sacrificada em nome da produção total;
- A designação 'barroco' significava, na época, grotesco, desrespeito pelas combinações clássicas;
- Em termos políticos, se diz que foi o estilo do absolutismo, dos Estados Nacionais nascentes e centralizados;
- No Brasil-colônia e América Latina se fez conhecer como estilo colonial, o qual, todavia evitou a cúpula e procurou soluções econômicas;
- Os contrastes, a exuberância, são aspectos exteriores do estilo barroco. Este caráter encontra raízes na vitalidade interior das pessoas, que assim passaram a exprimir-se exteriormente;
- Principais artistas: Caravaggio, Pieter Bruegel, Bernini, Van Dyck, Rembrandt, Velasquez.

O Estilo Rococó:

- Foi o triunfo da pompa sobre o barroco na França de Luís XV e na Europa Central;
- À medida que o século XVII (das Luzes) adentra, cresce a tendência para o retorno ao clássico, ao mesmo tempo em que o barroco tende para a exacerbação;
- O termo vem da palavra *rocaille* ou decoração com conchas, caracóis e caramujos;
- Enveredou por um decorativismo flexuoso, imitando rochas, fauna, motivos vegetais, concepções grotescas, em assimetria e abundância.
- Peculiariza-se pelas curvas, sinuosidades e ondulações e assimetrias em geral;
- Sobressai a decoração;

- Há uma profusão de anjos não somente nas igrejas, mas também em parques e fontes residenciais;
- Desenvolve-se especialmente na primeira metade do século XVIII;
- Para muitos foi uma versão profana, ou seja, da construção civil, do barroco;
- Em relação ao barroco, foi mais intimista e flexível, dando mais abertura às fantasias individuais;
- Foi incentivado, mormente, pelos decoradores insatisfeitos com os dogmas clássicos;
- Em Portugal, apareceu por volta de 1730 e perdurou até 1790;
- No Brasil, apareceu nos trabalhos de Antônio Francisco Lisboa;

O Estilo Neoclássico:

- Não obstante seja uma forma de ecletismo, merece comentário à parte, em função da amplitude de sua abrangência;
- Como uma espécie de retorno à Renascença Clássica, o final do século XVIII fez surgir outra vez edifícios idealizados, esculturas plásticas serenas, música harmoniosa, literatura equilibrada.
- Foi também denominado de 'academicismo';
- Representa um retorno arcaizante aos estilos greco-romano e renascentista;
- As superfícies apresentam-se lisas e decoradas abstratamente; os pórticos enormes derivam dos templos gregos;
- O formalismo é refinado e enfatiza os frontões como as principais guarnições nos edifícios;
- De modo mais conservador, opta por uma arquitetura racionalista, sóbria e maciça;
- A influência do Renascimento dá origem ao sub-estilo pompeano;
- A principal característica desse estilo são os volumes geométricos como, por exemplo, no Teatro Odeon, em Paris;
- Morfologicamente se liga aos preceitos lineares e plásticos do renascentismo;

- Privilegia materiais nobres como o mármore, esquemas ortogonais, formas simétricas, murais lisos, volumes encorpados, pórticos colonados, frontões triangulares;
- Predominam os volumes geométricos regulares, solenes e pouco ornamentados;
- Estende-se de 1750 até 1850, sendo um ressurgimento mais racional que o Renascimento dos valores greco-romanos;
- No plano da literatura e das letras, a designação habitual era 'romantismo', uma referência às ficções e romances medievais;
- Representa dentre outros, uma reação contra a ordem social, o individualismo e o urbanismo;
- Os sentimentos revivalistas prolongaram-se mais na arquitetura que nas outras artes;
- Os jardins, que ficaram conhecidos como 'ingleses', buscavam acabar com a geometrização, pois essa não seria próxima da natureza;
- Os caminhos eram serpenteados, com arbustos, lagos e fontes, dispostos 'aleatoriamente';
- A residência do presidente norte-americano Thomas Jefferson (ordem dórico-romana) e a Catedral Metropolitana de Buenos Aires são exemplos desse estilo;
- Esse estilo foi percebido como mais 'masculino' que o rococó e o barroco.

O Estilo Eclético:

- De certa maneira é uma revisão dos estilos anteriores de forma mesclada e com inovações na técnica e na concepção;
- Em 1837 criou-se na França a Comissão dos Monumentos Históricos, que chamou a atenção para a arquitetura medieval;
- Aqui o neoclássico se enriquece de motivos em leque e arcadas;
- Os arquitetos clássicos que, 'em nome da própria antiguidade', tentam progredir utilizando os novos materiais e adaptando-se às peculiaridades do clima, bem como das funções;

- O Teatro Municipal do Rio de Janeiro é um exemplar que compõe este estilo;
- As campanhas antro-po-arqueológicas do Egito introduzem as esfinges, lótus.
- Da Antiguidade são buscadas as colunatas da Roma imperial; da Grécia antiga são trazidos os pórticos dóricos;
- Os temas alegóricos e exóticos são usados à exaustão;
- O estilo trovador (Medieval) e o gótico, agora chamado 'catedral', aparecem a partir de 1820;
- Emprega-se, 'desrespeitosamente', diversos materiais sem função alguma, a policromia e a acumulação ornamentativa de estilos do passado;
- Surgiu na segunda metade do século XIX, e sua tipologia mais conhecida é a Ópera de Paris, de Charles Garnier (1861-1875);
- Seu ressurgimento esteve ligado à leitura das trovas medievais e ao culto do pitoresco;
- Esse novo e 'traduzido' gótico é estranho e insólito, mesclado com motivos medievais e árabes;
- Foi empregado principalmente como alternativa ao neoclássico na construção de grandes igrejas;
- As guerras napoleônicas fortaleceram os nacionalismos na Europa anglo-saxã, que optou definitivamente pelo neogótico em detrimento do neoclássico, associado à cultura francesa;
- Assim, o Parlamento Inglês é considerado o maior monumento de reviviscência gótica;
- Já os estilos neobarroco e neo-renascentista substituíram de vez o neoclássico em meados de 1850 até 1880; ambos estão resumidos na Ópera de Paris;
- No Rio de Janeiro, o Castelinho na Praia do Flamengo e a sede do Instituto Osvaldo Cruz são exemplos claros dessa mescla de estilos a partir de uma estrutura principal.
- Em Londres, foi erguido o Palácio de Cristal, uma arrojada construção em ferro e vidro (1851).

O Estilo *Art Nouveau*:

- Se peculiariza pela exuberância decorativa, formas ondulantes, elegantes;
- Ainda que os estilos anteriores não fossem servilmente copiados, praticamente durante o século XVIII ao XIX, a arquitetura foi de revivescência;
- A era industrial quebra essa autoridade das formas clássico-históricas;
- Novos materiais e tecnologias favorecem sobretudo essa ruptura radical;
- Formatos de folhagens e contornos sinuosos abundam; a sugestão mais comum são os lírios aquáticos;
- Foi o primeiro movimento orientado basicamente para o *design*;
- Em razão disso, a decoração é elaborada e exótica, mas ao mesmo tempo mórbida;
- O sentido é sempre ascensional, entrelaçado e sugere o mover das árvores e das chamas;
- Surgiu na Inglaterra por volta de 1870 e perdurou até a década de 1920;
- Também foi denominado *Style Lumière* em função da Exposição Universal de 1900, em Paris;
- As curvaturas foram diretamente inspiradas nas pinturas pré-rafaelitas;
- Também houve influência das gravuras japonesas, do barroco alemão e do rococó francês;
- No Brasil, foi empregado na decoração interior da Confeitaria Colombo, no Rio de Janeiro.

O Estilo *Art Déco*:

- Também chamada de Arte Nova, teve projeção especialmente nas cidades norte-americanas, como Chicago, Miami e New York;
- Os anos 1920 e 1930 assistiram ao florescimento de um movimento artístico e arquitetônico que se tornou um '*cult*' entre os entusiastas das artes.

- O *Art Déco* se define como Arte, dentro do Movimento Moderno, que pretendia ser mais que isso: um movimento cultural que envolvia aspectos sociais, tecnológicos, econômicos e também artísticos;
- Se define como estilo Industrial: simétrica/axial, com acesso centralizado ou valorizando a esquina (no plano horizontal);
- Predominância de cheios sobre vazios; articulação de volumes geometrizados e simplificados (varandas semi-embutidas) ou sucessão de superfícies curvas (aerodinamismo);
- A linguagem formal tende à abstração (contenção expressiva dos ornamentos decorativos, quase sempre em alto e baixo-relevo);
- Apela para a força dos símbolos, da moda e dos valores indígenas; Iluminação feérica e cenográfica;
- Isso é visível na influência que exerceram as pirâmides maias e astecas, nos Estados Unidos, bem como elementos marajoaras e tamoiós, no Brasil;
- Exemplo: Edifício Acaiaca, em Belo Horizonte, com sua típica carranca indígena;
- O nome foi cunhado na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris (1925);
- Também busca inspirações na arte mesopotâmica e egípcia antigas;
- Suas formas são explicitamente geométricas e escalonares;
- A arquitetura norte-americana exporta a tendência através do cinema: especialmente órgãos públicos e residências de luxo apelam para esse estilo inusitado;
- Foi muito usado também na chamada 'arquitetura industrial' e também estatal;
- Pela simetria recorda os palácios do proto-renascimento, entretanto, a ausência de ornamentação preconiza seu propósito funcional.

O Estilo Modernista:

- Privilegiou a unidade da forma, do aspecto;
- As inclinações estéticas balizaram toda essa estilística;

- Também foi chamado de *International Style*;
- Caracteriza-se pela justaposição de planos e de blocos;
- Introduziram-se elementos novos no acabamento esmerado;
- A sensação, especialmente na fase final, é de uma fluência das formas;
- Também associou o extremo funcionalismo a considerações estéticas arrojadas;
- Os problemas sociais com os quais esses arquitetos tiveram que se defrontar foram: a superpopulação e a superurbanização;
- Tecnicamente houve amplo uso de concreto e de vastas áreas ininterruptas de vidro;
- Muitas construções dão a ideia de caixas e blocos geométricos superpostos;
- Esteve muito em voga nas décadas de 1940 e 1950;
- Nome importante: Oscar Niemeyer;
- O estilo menos funcional, ou simbolista, é o que admite aditivamente preocupações artísticas nas linhas e alguma expressividade significadora;
- Outro brasileiro que se projetou em arquitetura modernista: Lúcio Costa, autor do Plano Piloto de Brasília;
- Aqui também caberia incluir o estilo futurista, e mesmo o pós-modernista;
- Exemplo típico: quase todas as construções do plano piloto de Brasília.

O Estilo Kitsch:

- A palavra é de origem alemã e significa, literalmente, 'reutilização de móveis velhos como novos', ou também, 'traste';
- O termo surgiu em Munique, Alemanha, em 1860, sendo empregado primeiramente na área de decoração;
- Em linhas gerais, é uma negação do autêntico, uma deturpação dos estilos tradicionais e instituídos;
- Designa corruptelas artísticas em geral, não apenas no campo da arquitetura;

- Enquanto o ecletismo mescla de forma dosada e coerente os elementos de dois ou mais estilos, o kitsch mescla aleatoriamente muitos estilos de uma só vez;
- É bastante encontrado na arte tumular dos cemitérios de periferia, fachadas de igrejas evangélicas, boates, motéis, residências de novos ricos, casas de subúrbio, cassinos, bingos;
- Por essa razão não é específico de uma ou outra classe: encontra-se entre pobres e ricos;
- É um fenômeno derivado do consumismo desenfreado, o que levou a uma vulgarização das artes;
- Rompe fronteiras entre o belo e o feio, entre o ‘bom’ e o ‘mau’ gosto;
- Essa arte convence ao consumidor leigo de que realizou um ‘encontro’ com a alta cultura;
- Os apelos são dramáticos, eróticos, sentimentais, exorbitantes;
- Nega-se a originalidade pela exacerbação e produção em série, como os santinhos de novenas e orações, cópias de imagens\pinturas consagradas;
- Exemplo: catedrais da rede Igreja Universal do Reino de Deus.

A trama urbana de Ponta Grossa apresenta em seu *design* edificações que correspondem aos mais variados estilos arquitetônicos, a exemplo dos que nos foram apresentados por Freitas, anteriormente. Em suas considerações, o autor enuncia que o estabelecimento de tais estilos está relacionado a um contexto histórico, sócio-cultural, estético e filosófico. Por isso, é preciso considerar que a “grande propagação de estilos arquitetônicos e modos de construir europeus se deram principalmente a partir da chegada de imigrantes no país” (FERREIRA, 2008, p. 51). A arquitetura pontagrossense se inseriu nesse contexto, permeada pelo desenvolvimento urbano dos séculos XIX e XX. Desse modo, o estudo sobre os cenários urbanos de Ponta Grossa é de suma importância, porquanto neles estão impressos os significados arquitetônicos de cada obra de arte.

4.5.1 Cenário 1 – A Praça Marechal Floriano Peixoto e a Matriz de Sant’Ana

A Figura 4 com seus elementos mostra a localização do Cenário 1, onde desenvolvemos as observações acerca do conjunto estético presente nessa região.

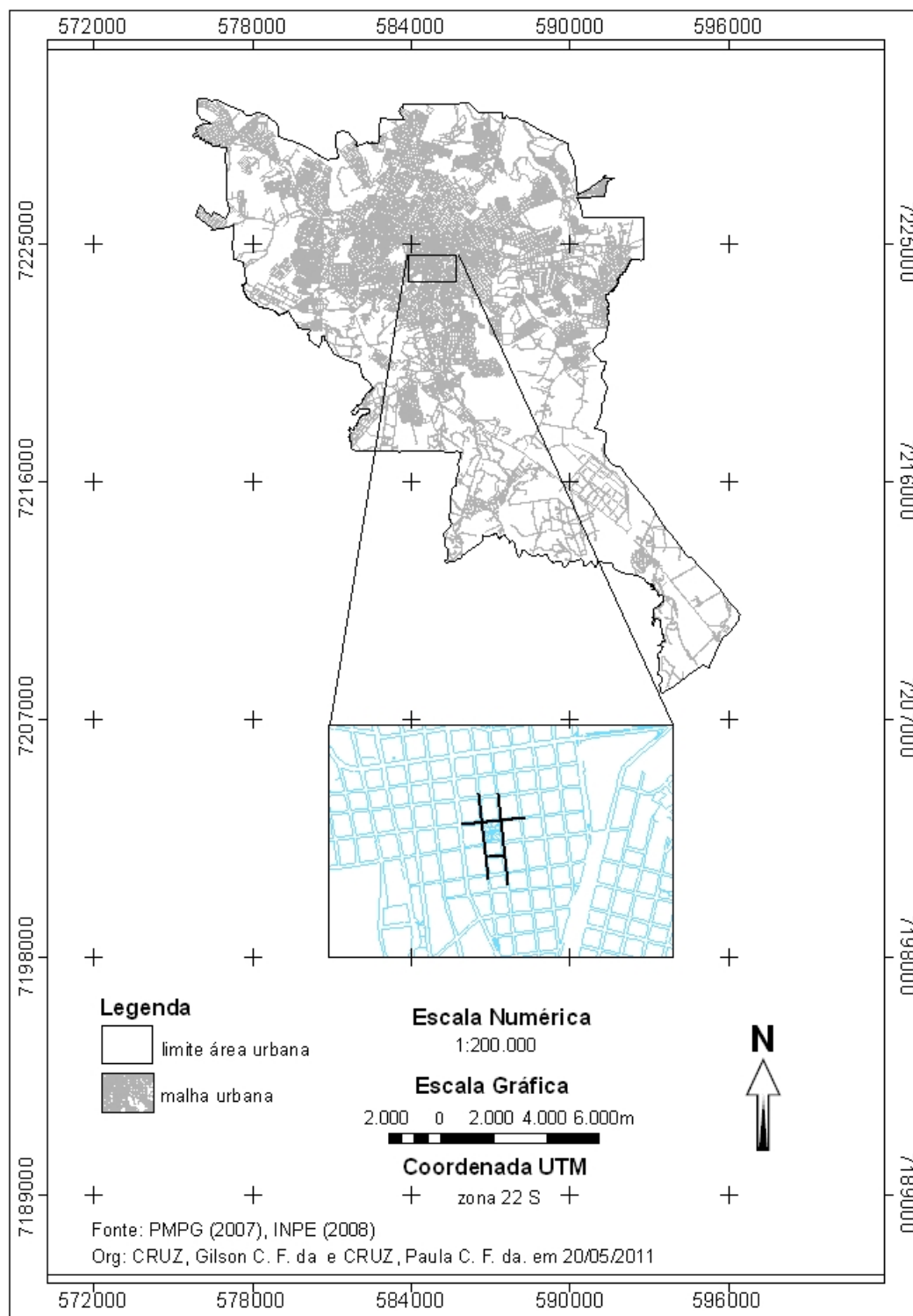


FIGURA 4 - A PRAÇA MARECHAL FLORIANO PEIXOTO E A MATRIZ DE SANT’ANA

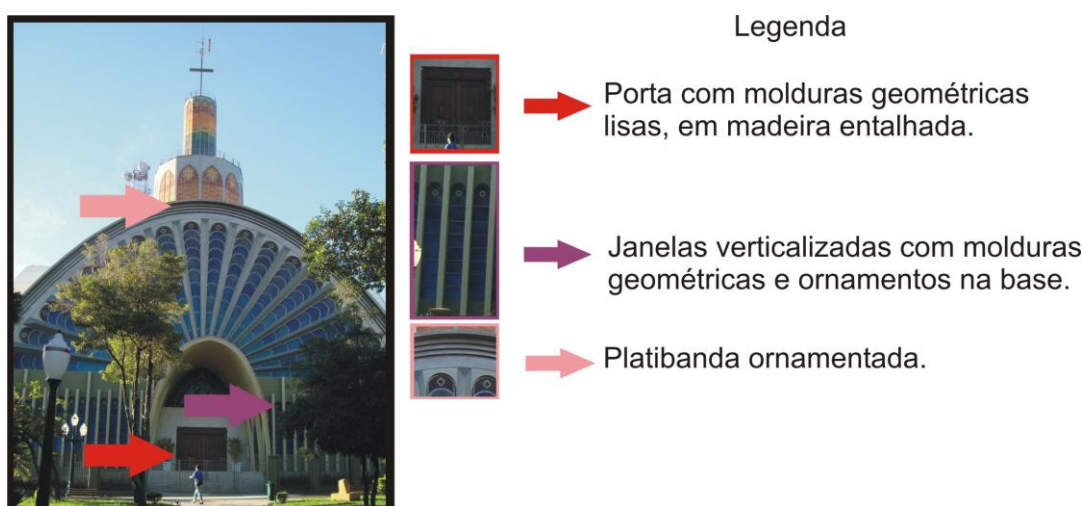
Conhecida como antiga Praça da Matriz, situada no centro urbano de Ponta Grossa, no lugar mais alto da cidade. No passado, nesse local realizavam-se algumas manifestações religiosas, como por exemplo, os ritos religiosos que aconteciam no dia 26 de julho, à Nossa Senhora Sant'Ana, padroeira da cidade e da região. (GONÇALVES, 1982). A festa de Sant'Ana tornou-se um símbolo do espaço religioso, um momento esperado pelos fiéis, que reunia a missa solene, a procissão, cantores e músicos, leilões e barraquinhas, fogos de artifício, cavalhadas e congadas, enfim, o evento possibilitava a irrupção da alegria e a construção de identidades. (CHAVES, 2001, p. 66).

A paróquia de Sant'Ana, além de representar um espaço sagrado, corresponde também a um exemplo clássico das fases sequenciais dos estilos arquitetônicos de Ponta Grossa. Na década de 1820 aproximadamente, havia no local uma capela de madeira, que passa a substituir de forma gradativa as funções da Capela Santa Bárbara do Pitangui e da Casa de Telha. Na sequência, uma edificação de taipa em estilo colonial, substitui o núcleo inicial da paróquia Sant'Ana e lembra o modelo tradicional português. Duas técnicas eram utilizadas para a sua edificação: à primeira convencionou-se chamar de taipa de pilão, porquanto o barro era amassado em uma fôrma constituída de duas tábuas paralelas com um pilão. A outra técnica recebeu o nome de taipa de sopapo, sendo que as construções eram feitas a partir de um tramado de madeira em que, duas pessoas, simultaneamente, deveriam lançar o barro no mesmo orifício. (ERROS, 1999, p. 05).

A próxima edificação, que corresponde à modificação da anterior, apresenta uma fachada barroca, com volutas no frontão e 3 pináculos. Construída no final do século XIX, de caráter eclético e reunindo elementos do neogótico com uma cúpula renascentista no coro, a quarta Matriz assim configurou-se. (SAHR, s. d., p. 6). Todavia, esse símbolo histórico fora desarraigado da memória urbana em 1978, quando protestos populares não foram suficientes para conter a sua demolição. Vários fatores contribuíram para a dissolução da capela, dentre eles a modernização da cidade evidenciada pela construção de edifícios ou pelo processo de verticalização (LÖWEN SAHR, 1996, p. 13) e também pela 'fúria' da Igreja Católica em modernizar os seus templos, de maneira que os elementos arquitetônicos e decorativos possam legitimar o seu poder e estabelecer a coesão social, a inculcação de ideias, os valores e os padrões de comportamento. (HOBSBAWN,

RANGER, 1994). Valeu-se disso para construir sua imagem do mundo, uma construção fértil, especialmente na arte. (LEFEBVRE, 1978, p. 229).

A nova Matriz, representada pela Catedral de Sant'Ana (Figura 5) possui em sua constituição elementos que lembram o estilo pós-moderno e marca um período de crise da arquitetura moderna, em que se iniciou a disseminação pelo mundo de edifícios fora dos cânones do modernismo (*pilotis*, janelas corridas, teto-jardim, sinceridade estrutural, tectônica) com citações historicistas (e outras nem tanto, como o frontão do Edifício ATT de Nova York, de Phillip Johnson, explicitamente inspirado por um velho armário). (LAROCCA JÚNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 5 - CATEDRAL DE SANT'ANA

Em concreto armado, busca combinar elementos do barroco e do gótico, presentes nas igrejas europeias. Com átrio em laje parabólica, estrutura metálica, vitrais que lembram cauda de pavão, pequenas torres laterais com elementos geométricos quadrados, pilares enfatizando a estrutura na parte mais baixa, aberturas verticais em arco pleno na tentativa de conferir certo ritmo à arquitetura, torre central na abóbada imitando vitrais em acrílico (góticos). Em seu piso inferior existe uma cripta. No pavimento superior, encontra-se a Capela do Santíssimo e o Portal do Paraíso, o qual apresenta um mosaico de pedras, que fora realizado por um monge Beneditino.

A Catedral de Sant'Ana, presente na paisagem urbana da Praça/Cidade provoca certa distorção e choque visual, o que é amenizado não satisfatoriamente,

pela vegetação presente na região. (CHEMIN, 2004, p. 116). Todavia, os recursos da paisagem neste cenário estão de certa forma alinhados entre si, o que facilita a apreciação aos olhos do observador, que em seus devaneios pode sentar-se no banco da Praça e iniciar as suas leituras sobre a história de Ponta Grossa e rememorar os tempos em que a Praça Marechal Floriano Peixoto, na sua inteireza, ou não, inspirava a população.

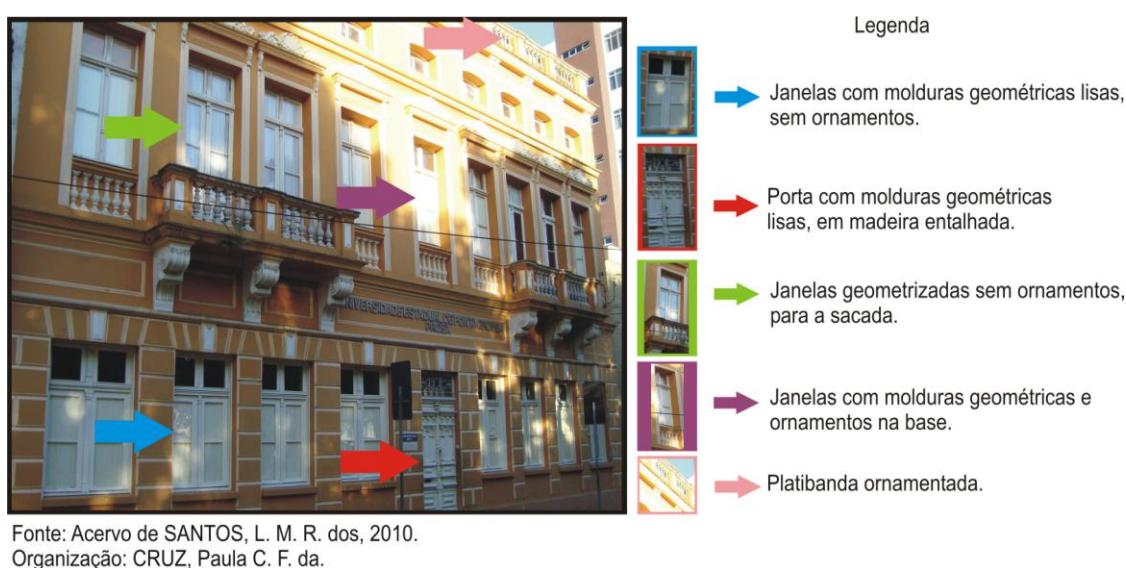


FIGURA 6 - EDIFÍCIO NAUMANN

O conjunto arquitetônico da Praça apresenta ainda características de diversas épocas e de classes sociais formadas por uma pequena burguesia e por grupos tradicionais da elite de Ponta Grossa. Dentre os prédios que desempenham funções públicas e privadas, podemos citar a Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais (PROEX) da UEPG (Figura 6), cujo edifício constitui um importante exemplar de arquitetura eclética, construído em alvenaria, com dois pavimentos e com aproveitamento de sótão. Em sua cobertura tem telhas cerâmicas e encontra-se embutida em uma platibanda vazada com balaústres. O restante da edificação é modulado a partir de cimalkas e frisos, entre os quais estão distribuídos os vãos. O edifício é simétrico e possui uma porta de entrada central com quatro vãos semelhantes de cada lado. Os vãos correspondentes ao pavimento térreo e superior têm vergas retas e os vãos do sótão possuem vergas em arco abatido. As esquadrias são de madeira, de duas folhas de abrir com bandeiras no topo. De ambos os lados, o prédio possui balcões, os quais estão sustentados por mãos

francesas com desenho orgânico e têm como guarda corpos balaústres embutidos na alvenaria (COMPAC, 2010). Esse prédio foi residência da família Naumann, em meados de 1936 e, posteriormente passou a ser a Sede do Telégrafo Nacional e do Terceiro Distrito Sanitário. De acordo com o COMPAC, a construção é harmônica com a praça e com o entorno edificado.

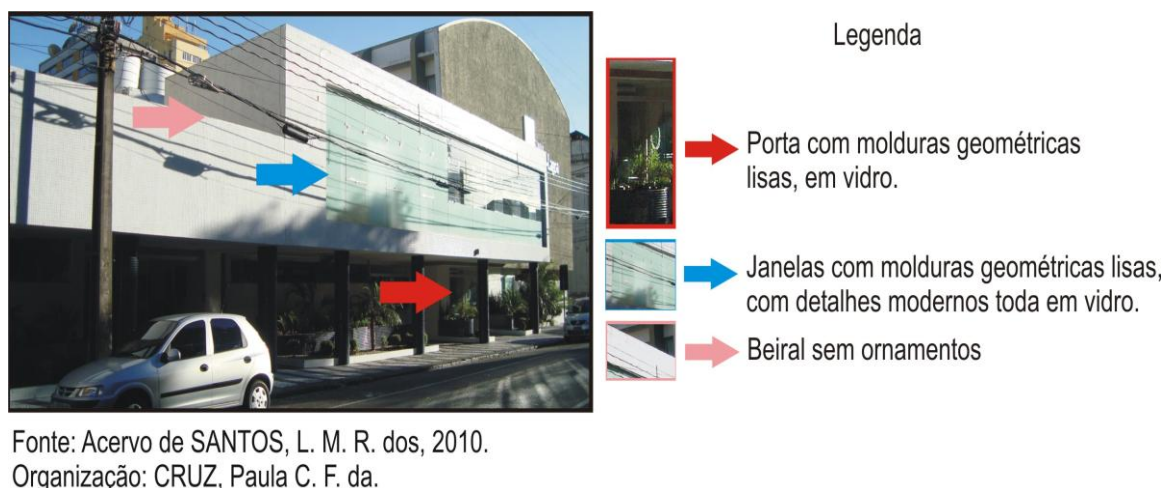


FIGURA 7 - ANTIGO CLUBE PONTA-GROSSENSE

O Clube Ponta Lagoa, antigo Ponta-Grossense (Figura 7), cujo projeto foi idealizado por Miguel Juliano¹⁶ na década de 1960, segundo Migliorini e Löwen Sahr (2009, p. 246-248), possuía uma fachada frontal com um grande *pan de verre* (pano de vidro) transparente, que foi descaracterizada, sendo, pois, substituída por vidros azuis. Em 2008, esses foram novamente substituídos por vidros transparentes. Possui um bloco suspenso sob *pilotis* (pilares), que teve seu revestimento alterado. O trabalho de volumetria se destaca na paisagem, sendo que dois blocos com diferentes formas se unem. Um com linhas retas, o outro com linhas curvas e elementos que os caracterizam como modernistas. O volume maior é ressaltado no conjunto, como se pode perceber na figura a seguir, e possui janelas em fita na fachada frontal. A fachada lateral abre-se como um leque para o observador que passa pela edificação com *brises-soleil* (quebra-sol), protegendo o interior da edificação. Possui linhas horizontais e verticais que se cruzam, como um jogo de

¹⁶ Miguel Juliano, nascido em Goiás mas legítimo representante da escola paulista da arquitetura moderna brasileira, foi muito importante na introdução do moderno em Ponta Grossa. Ele era desenhista de Vilanova Artigas (Artigas tem dois projetos em Ponta Grossa, mas só um construído, uma casa na Rua Coronel Dulcídio) e foi apresentado a diversos pontagrossenses que lhe encomendaram projetos de casas, em 1950-52. Suas cinco obras pontagrossenses fizeram parte de uma publicação na revista Projeto, Wissembach, V e Tsukumo, V.

direções, proporcionando a ampliação da visibilidade do prédio por parte dos cidadãos. Tanto vertical como horizontalmente a edificação parece maior. Os cobogós¹⁷ protegem o interior da vista dos pedestres sem impedir a passagem de iluminação.

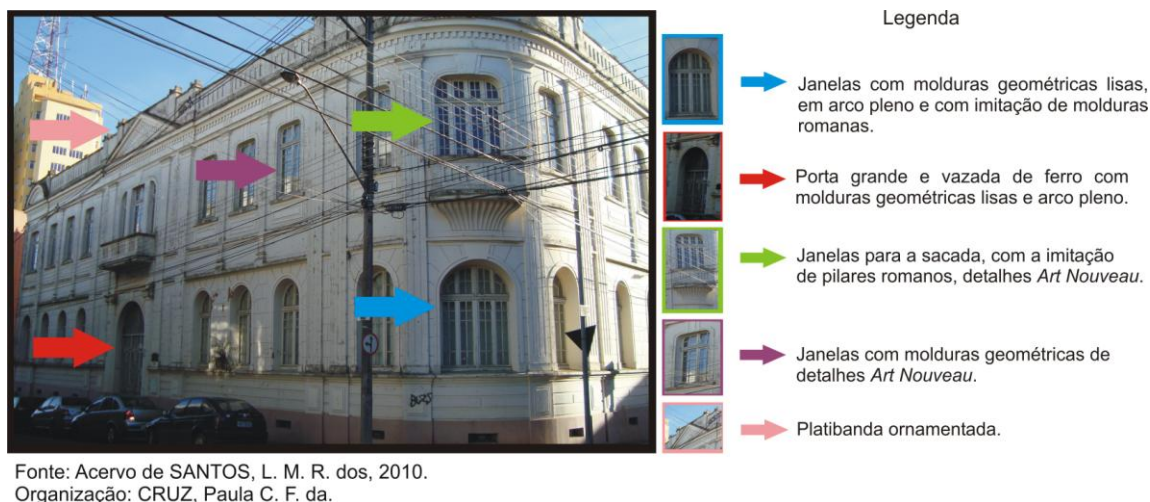


FIGURA 8 - ANTIGO FÓRUM

Destaquemos também o antigo prédio do Fórum - Museu Campos Gerais (Figura 8), o qual fora construído em local estratégico do ponto de vista social, econômico e político e, em 1928 passa a compor as atividades do Fórum de Ponta Grossa. Tombado pela Curadoria do Patrimônio Histórico da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, o antigo Fórum é uma construção imponente, de caráter dominante na Praça Marechal Floriano Peixoto, cuja escala é compatível com seu entorno. O edifício neoclássico, de alvenaria, com dois pavimentos, apresenta na sua composição uma modulação rígida através de frisos, cimalhas e elementos verticais em relevo na alvenaria, entremeados por baixos relevos, almofadas e vãos ao seu redor (COMPAC, 2010). O primeiro pavimento, sobrelevado do nível da rua por um soco, apresenta fachada tratada à bossagem e é ritmado por uma sequência de vãos emoldurados por arquivolta, com destaque para a entrada que tem em seus detalhes uma grande porta vazada de ferro. No pavimento superior, a fachada apresenta uma sequência de vãos semelhantes ao primeiro pavimento e nas janelas predominam as formas retangulares com cantos curvos. (PARANÁ, 2006, p. 386).

¹⁷ A expressão cobogó está relacionada em arquitetura ao tijolo perfurado ou elemento vazado, feito de cimento utilizado na construção de paredes ou fachadas perfuradas, com a função de quebra-sol ou para separar o interior do exterior, sem prejuízo da luz natural e da ventilação.

Elementos volumétricos se destacam como a platibanda, onde fica embutida uma cobertura não visível do nível da rua e dois balcões (um na esquina das ruas Engenheiro Schamber e Marechal Deodoro e outro sobre a porta principal – rua Engenheiro Schamber). Esses balcões são sustentados por duas colunas de seção circular com capitéis jônicos (porta de entrada) e mão francesa central (à esquina). Os vãos que constituem o pavimento superior têm vergas retas, arredondadas nas extremidades e os vãos do pavimento térreo são em arco pleno e as esquadrias são de madeira, de duas folhas de abrir com bandeiras na parte superior. No interior, sobressaem os forros de estuque com trabalhos em relevo, pisos de tábua corrida e uma escadaria de madeira (COMPAC, 2010).

De conformidade com o professor Carlos Alberto Maio, diretor do Museu, a aprovação em 28 de maio de 2010 do projeto de restauração do antigo Fórum e da construção do prédio anexo ao Museu Campos Gerais, significa, “a recuperação de um patrimônio histórico de Ponta Grossa que, por suas linhas arquitetônicas, recupera seu atrativo no traçado urbano da cidade”. (CAMPOS GERAIS, p. 10-11, 2010).

Segundo Almeida *et al* (PONTA GROSSA, 2002, p. I-16) existe para este cenário, que aglutina tão importante conjunto histórico-cultural e turístico uma proposta de reestruturação funcional e de revitalização, de modo a se criar uma atmosfera de convivência com a presença de bares, cafés, plantas, flores, bancos.

Ao reunir diferentes estilos arquitetônicos como o eclético, o *art déco*, o moderno e o pós-moderno e trazer em sua história diferenciadas temporalidades e espacialidades, a Praça Marechal Floriano Peixoto destaca-se pela riqueza de Bens Patrimoniais e Artísticos, ou seja, pelo seu conteúdo arquitetônico. A Praça já não é mais tão visitada como nos tempos das festas em louvor à Senhora Sant’Ana, muito pelo contrário, ela apresenta-se hoje deserta, isto é, com um fluxo muito baixo de transeuntes. Essa tranquilidade é explicável para uma área central de uma cidade média como Ponta Grossa. Isso se deve ao fato de que grande parte dos prédios que compõem esse cenário, desempenha suas funções em diferentes esferas, como é o caso do Quartel General, do Clube Ponta Lagoa, do Museu Campos Gerais e da Proex, que já citamos anteriormente.

Observamos certa coerência da Praça pela própria Praça, enquanto o entorno do pátio central é caracterizado por grande variedade. Essa variedade está relacionada ao fato de que nos anos 30 essa praça perdeu seu papel central no

corpo da cidade, quando as áreas comerciais se deslocaram em direção a Rua XV de Novembro e mais tarde à Avenida Vicente Machado. Assim, as suas transformações estilísticas não estiveram mais conformadas por ondas de desenvolvimento, como nas áreas mais vibrantes da cidade, mas as mudanças se desaceleraram da época.

Com relação ao fato, se esse cenário é mais evolutivo, planejado ou orgânico, observa-se certa mistura entre os três. A própria organização da Praça denota um planejamento, mas a sua evolução representa inserções individualizadas, o que configura uma organização esporádica. Desse modo, a justaposição de elementos urbanísticos não permite uma integração estética mais homogênea.

4.5.2 Cenário 2 – A Rua Augusto Ribas: ‘O Caminho das Tropas’

Esse cenário pode ser conhecido em termos locacionais através do mapa *exibido* na Figura 9:

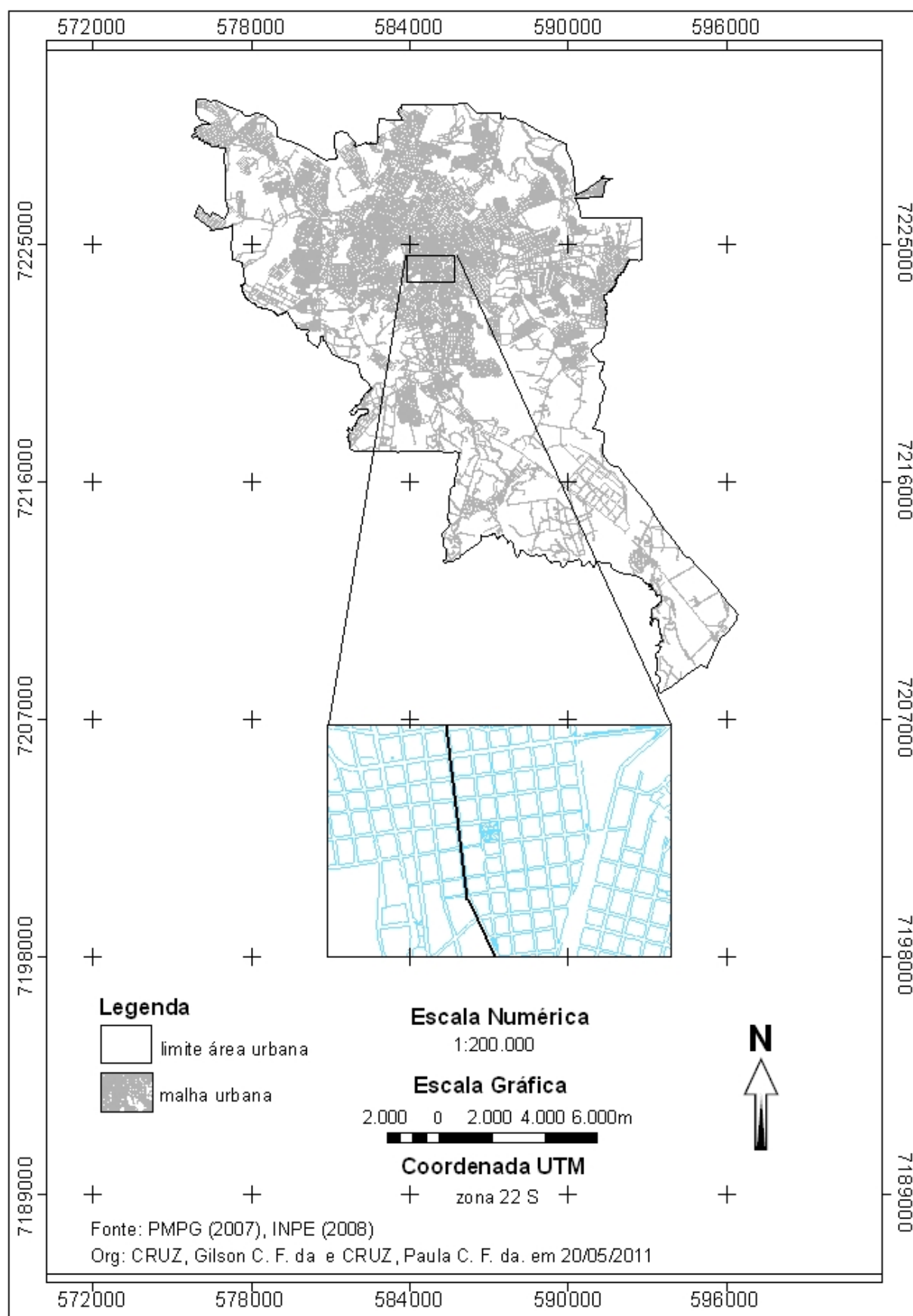
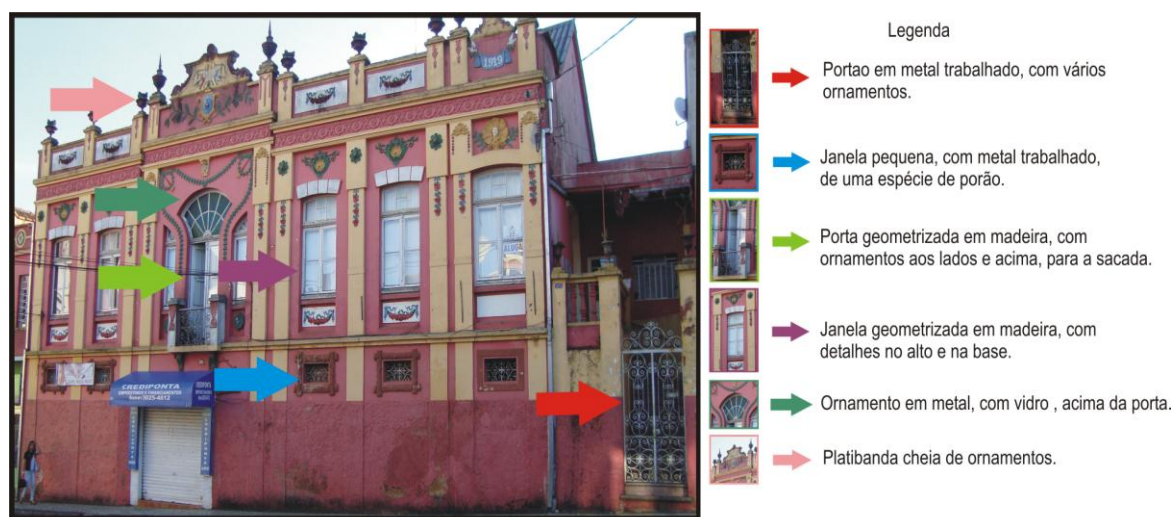


FIGURA 9 - CENÁRIO 2 – A RUA AUGUSTO RIBAS: “O CAMINHO DAS TROPAS”

A Rua Augusto Ribas, também conhecida como Rua das Tropas, dispõe de um razoável acervo de casas e casarões em estilo eclético. (PEREIRA; SAHR; 2002, p. X-2; X-3), o que evidencia uma malha urbana adensada e com recursos histórico-culturais significativos. É importante salientar que os logradouros são reflexos da história, uma vez que neles se percebem os momentos de construção da memória coletiva e do rebatimento da dinâmica cultural, que conferem ao espaço urbano de Ponta Grossa a sua identidade. As imagens históricas das vias e logradouros exibem fatos urbanos que já não existem, mas que estão gravados no in(consciente) da população. (CHAVES, 2001, p. 16).

Os elementos estéticos presentes nas construções nessa rua resguardam muitos fragmentos do passado, conquanto suas fachadas são ornamentadas com motivos florais e apresentam também pilastras emoldurando portas, janelas e platibandas com flores e outros detalhes. Há uma mistura de linhas geométricas, que desenham as formas ideais das edificações que compõem a paisagem urbana nessa região. As Figuras 10 a 13 que aparecem na sequência são exemplos característicos dessa descrição.

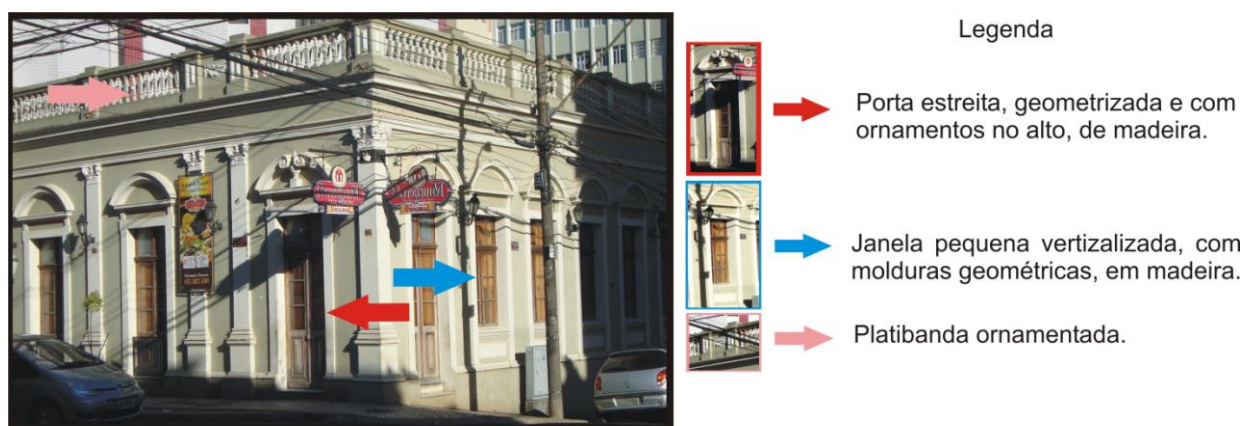


Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 10 - ANTIGO CASTELO DOS BAIXINHOS

A construção que compõe o antigo Castelo dos Baixinhos é um representante da arquitetura eclética na cidade, trata-se de uma edificação em alvenaria com um pavimento e com aproveitamento de porão. Edificada no meio da quadra, com a fachada junto ao alinhamento predial, sendo que a entrada principal

se dá por um portão de ferro forjado à lateral que dá acesso à escada. A cobertura de telhas cerâmicas foi substituída por telhas de fibrocimento, porém se manteve o mesmo volume de duas águas com cumeeira paralela à fachada principal. A platibanda oculta essa cobertura apenas na fachada principal, pois nas outras faces da construção existem os beirais. Na platibanda sobressaem elementos verticais retangulares em relevo na alvenaria, os quais são encimados por coruchéis e ânforas e no centro tem um frontão, encimado por uma cornija sinuosa e relevos na argamassa. Em toda a fachada principal se encontram relevos na alvenaria com motivos naturais (COMPAC, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 11 - ANTIGA DISTRIBUIDORA DE DOCES ACÁCIA

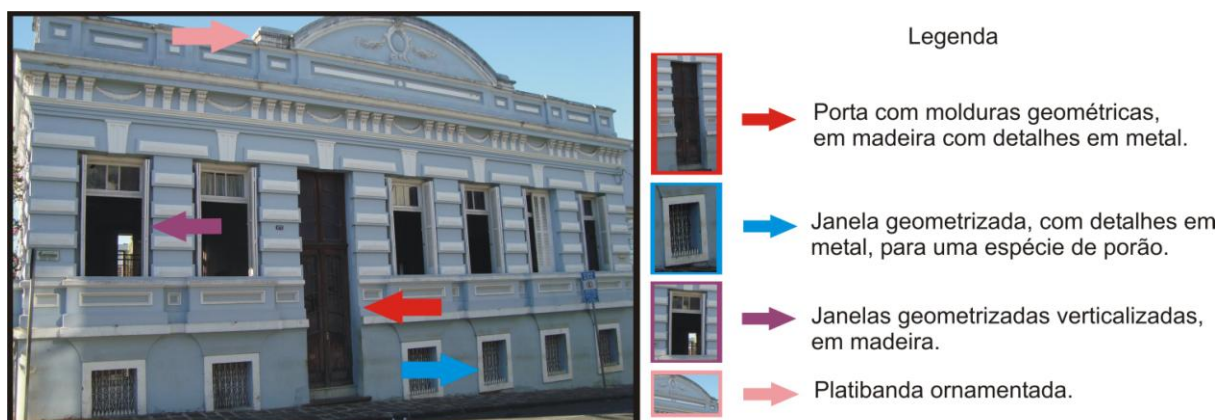
No prédio, de estilo eclético, de construção anterior a 1920, residiu Theóphilo Alves Cunha, membro de tradicional família princesina. Industrial, comerciante, fazendeiro, presidente do Conselho Consultivo Municipal e vereador. Construído em alvenaria, o edifício possui um pavimento, com cobertura de telhas francesas de duas águas, embutidas em uma platibanda, vazada entre as balaustradas. O edifício é ornamentado e apresenta cimalkas, apliques, colunatas, almofadas e mãos francesas que sustentam um pequeno volume em balanço. Os vãos, cujas vergas são retas, são distribuídos de forma regular e simétrica, sendo que sobre cada um deles existe um frontão em arco pleno aplicado na parede externa da construção. Sob os vãos existem almofadas envoltas pela mesma moldura que contorna os vãos. As esquadrias são de madeira, de duas folhas de abrir com bandeiras no topo (COMPAC, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 12 - EDIFÍCIO ECLÉTICO

Esse edifício constitui um exemplar de linguagem eclética e apresenta importante presença na paisagem onde se insere, sendo de boa visualização de ambas as ruas (Marechal Deodoro e Augusto Ribas) com as quais faz divisa. É de alvenaria, com um pavimento e com aproveitamento de porão. Tem cobertura de quatro águas, com telhas cerâmicas tipo francesa, cuja cumeeira fica no sentido longitudinal da construção. Apresenta um arredondamento na esquina e possui um pequeno recuo nos fundos, onde se situa uma escada externa revestida com mármore, tendo ainda, guarda corpos em ferro forjado. No térreo está conservada uma modulação dos vãos, cujas vergas são retas, assim como esquadrias de madeira, de duas folhas de abrir com bandeiras na parte superior. No porão, alguns vãos são mantidos, outros foram abertos para dar acesso às lojas ali instaladas. Todavia, a disposição dos vãos não compromete a harmonia do conjunto. A ornamentação do prédio consiste em uma cimalha que divide a platibanda do corpo da casa, relevos na alvenaria e molduras no perímetro dos vãos, além de frisos horizontais no nível do porão. (COMPAC, 2010).

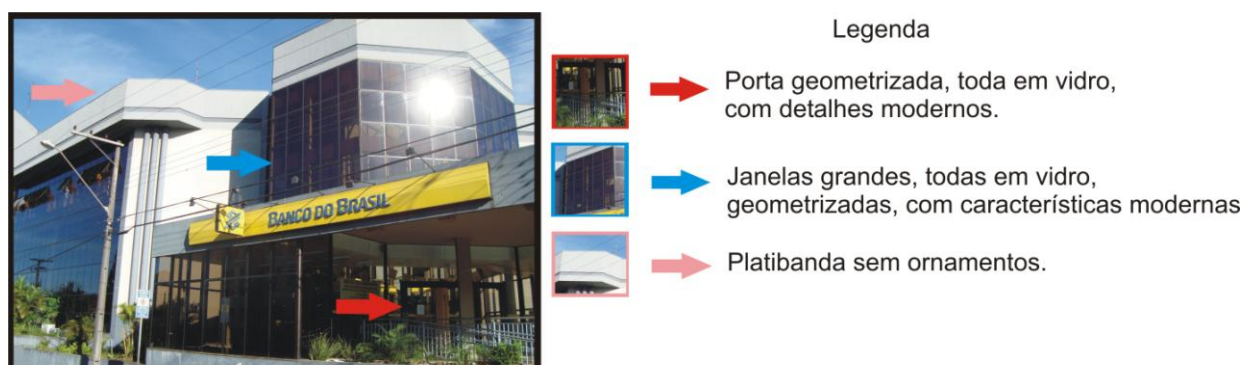


Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 13 - EDIFÍCIO ECLÉTICO TARDIO

Edifício eclético tardio (anos 20 em diante), com uma característica quase anedótica: a porta colocada assimetricamente numa composição totalmente simétrica. Pelo menos a reforma recente não tentou “corrigir” o defeito, aceitando a história da construção como valor maior que a “correção” da geometria. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

No trecho que estudamos da Rua Augusto Ribas, encontramos também as modernas instalações do Banco do Brasil (Figura 14), que demonstram a evolução dos estilos arquitetônicos com estéticas diferenciadas.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 14 - EDIFÍCIO BANCO DO BRASIL

O edifício do Banco do Brasil corresponde a um tardo moderno bem representativo. Foge-se à estereometria dominante no modernismo, apelando para angulações variadas. A preferência por extensos panos de vidro, porém, continua, bem como o paisagismo bem cuidado (duas características do modernismo

tradicional que se repetem no movimento tardio). É de se mencionar que, nos tempos de pós-modernidade, os monumentos modernos sejam representados pelos bancos e *shoppings*. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

A Rua XV de Novembro se destaca também nesse cenário, porquanto é considerada como uma das mais tradicionais da cidade e no passado muitas lojas de comerciantes famosos, bares e cinemas encontravam-se localizados ali. Nos anos 20 e 50, por exemplo, essa rua tornou-se um ponto de encontro de boêmios e da elite pontagrossense, sendo, pois, considerada o centro intelectual e cultural da cidade. Nos cafés, bares e cinemas se debateram os grandes temas da cidade na época.

Em se tratando do conjunto arquitetônico que se destaca no trecho compreendido pela Rua XV de Novembro, destacamos o estilo *art déco*, cujas imagens podemos visualizar a seguir:



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 15 - CINE TEATRO ÓPERA

A Figura 15 mostra o Cine Teatro Ópera, construído em 1947 quando do início da verticalização da cidade, pelo fato de que esse local representava o ponto central do antigo comércio das Tropas.

É uma construção no estilo *art déco*, dominante na paisagem das ruas XV de Novembro e Augusto Ribas. O auditório está localizado na parte posterior do

edifício e na frente (rua XV de Novembro) encontra-se o *foyer*¹⁸, sobre o qual se assenta um prédio de apartamento de 4 pavimentos. Esse edifício é modulado na caixa do auditório através de frisos e elementos verticais em relevo na alvenaria e na entrada apresenta uma marquise com várias luminárias embutidas, o que caracteriza o cinema na época em que era um importante entretenimento para a população. Na parte interna, se sobressaem o *foyer* simétrico, com paredes laterais curvas. O piso do *foyer* e da bilheteria são de granitina. As portas são de madeira de duas folhas de abrir com vidros bisotados. Os forros são de estuque (COMPAC, 2010).

Segundo Santos (2008, p. 24), desde a sua inauguração em 1950, até hoje, desempenhou diferentes funções: de 1997 até o ano 2000 fora sede de igrejas evangélicas; em 2001 fora incluído no programa de reformas de cinemas e teatros, denominado Velho Cinema Novo, na gestão do Governador Jayme Lerner. Em 2004 foi inaugurado na gestão de Roberto Requião (Governador) e Péricles de Holleben Mello (Prefeito), vindo, pois, a ser danificado, mediante um incêndio de grandes proporções que o impeliram a passar por um processo de revitalização. (Re) inaugurado em 2005 com Roberto Requião (Governador) e Pedro Wosgrau Filho (Prefeito), tem sediado espetáculos de teatro, dança, música. Por destacar-se em virtude de suas características históricas e culturais no conjunto da cidade, se faz necessário um constante processo de preservação de sua arquitetura.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 16 - HOTEL PLANALTO

¹⁸ O *foyer* corresponde ao salão nos teatros, onde as pessoas podem reunir-se nos intervalos do espetáculo.

O Hotel Planalto (antigo Palace Hotel) sofreu umas reformas que acrescentaram ao seu estilo rigorosamente *art déco*, característico dos anos 30, uns detalhes *art nouveau* (principalmente nas sacadas). (LAROCCA JUNIOR, 2010).

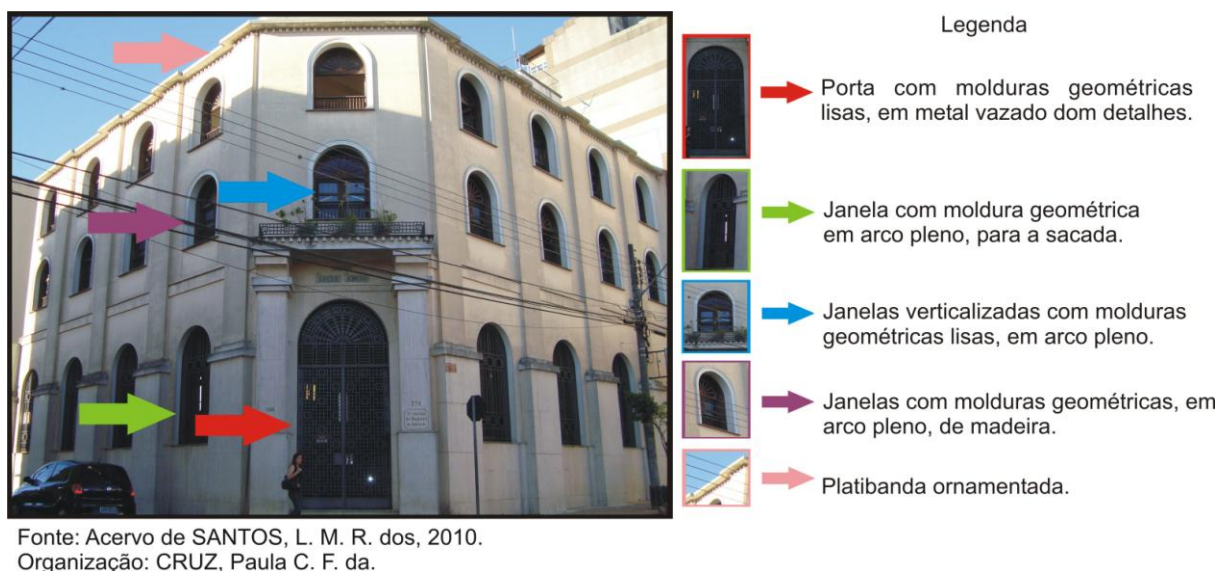


FIGURA 17 - ANTIGO BANCO FRANCÊS E BRASILEIRO

A antiga sede do Banco Francês e Brasileiro, que foi depois a matriz do Banco Comercial do Paraná era, aproximadamente, um *art déco* fascistóide modelo Piacentini (o arquiteto de Mussolini, que esteve no Brasil fazendo projetos no Vale do Anhangabaú). Muito mármore, uma forte valorização da esquina, altura imponente. A reforma que “inventou” um terceiro andar, fazendo com os os pisos superiores tivessem seu pé-direito amesquinhado, criou ainda umas janelas “romanas” de gosto duvidoso (pelo menos os clássicos organizavam as janelas dos diversos andares com geometria diferente de um para outro andar, o que criava uma sensação de sequência). (LAROCCA JUNIOR, 2010).

Na comunicação estética entre os edifícios atualmente, é comum novas formas de linguagens das fachadas. Entendemos que essa questão está intrinsecamente ligada à funcionalidade dos prédios, destinados ao comércio e serviços que têm em seu ‘visual’ placas, que provocam um impacto emocional/ perturbador na ótica dos observadores. A própria rua, que se define dentre outros, pelo intenso trânsito, acaba desviando a atenção do usuário das funções ‘estéticas.’

Notamos aqui o cenário de uma cidade que se desenvolveu vegetativamente, a exemplo das cidades gregas, sendo que o espaço orgânico

incorporou de forma gradativa o espaço desenhado, com formas geometricamente delineadas nas próprias obras.

4.5.3 Cenário 3 – A Avenida Vicente Machado: ‘Área de Comércio e de um Estetismo Misto’

Na sequência da pesquisa, localizamos o cenário 3 através do mapa representado pela Figura 18:

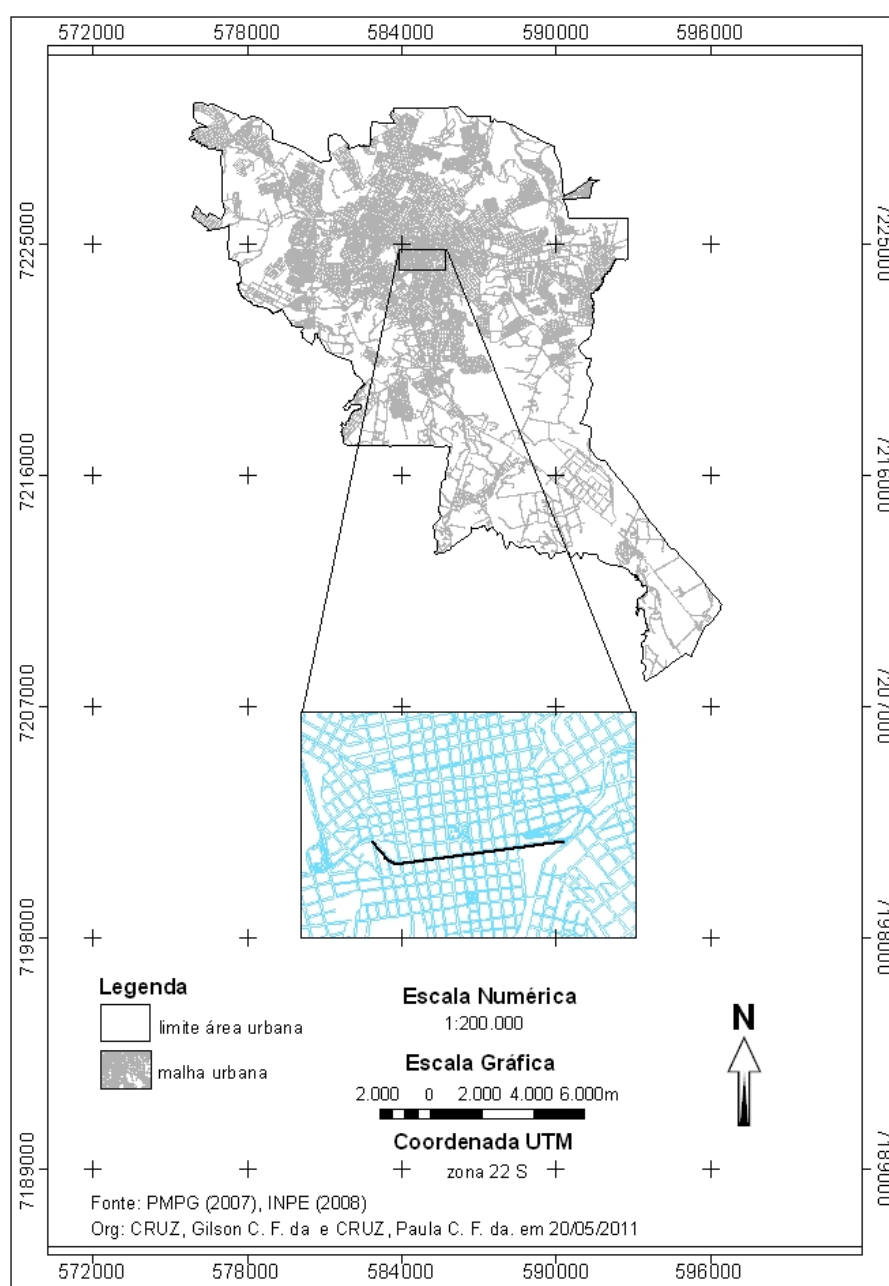


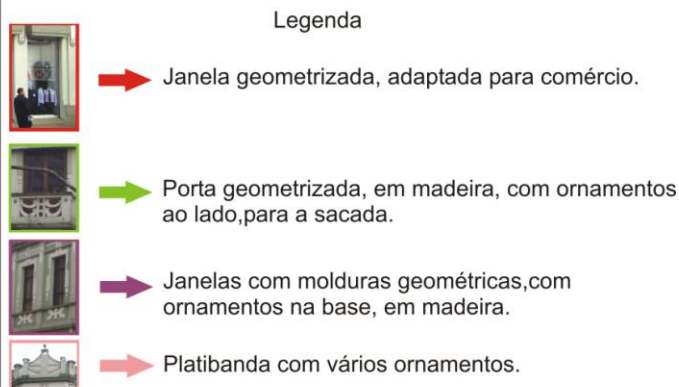
FIGURA 18 - CENÁRIO 3 – A AVENIDA VICENTE MACHADO: “A ÁREA DE COMÉRCIO E DE UM ESTETISMO MISTO”

A Avenida Vicente Machado é uma área predominantemente de comércio. Essa avenida representa ainda o centro comercial da cidade, apesar de que linhas de estrutura comercial se desenvolveram ao longo de várias ruas principais da cidade. Ela forma a espinha dorsal comercial entre o *Shopping Palladium* e a “Igreja dos Polacos”. Nesse cenário arquitetônico predomina certa cacofonia estética, haja vista que todas as fachadas são dominadas por sua função comercial, e assim tendem a esconder as fachadas antigas com suas expressões arquitetônicas, principalmente dos três estilos: eclético, *art déco*, moderno e pós-moderno, que podem ser visualizados pelas Figuras 19 a 26. Recentemente, a Prefeitura Municipal de Ponta Grossa através de obras de melhoria da infraestrutura urbana ou revitalização na Avenida Vicente Machado, restringiu o tamanho das placas na fachada exterior dos prédios, no sentido de que esses possam revelar e expressar de modo sofisticado o seu conteúdo histórico-cultural e artístico, ou seja, que esse seja valorizado enquanto Patrimônio Histórico dos pontagrossenses. Tais intervenções, aliadas a outras medidas urbanísticas, demonstram que a arquitetura basicamente funcionalista do comércio nessa região, necessitava desde o final do século XIX – dentro do capitalismo moderno – de um *design* urbano para destacar cada prédio na sua individualidade. E a Avenida Vicente Machado recuperou um pouco a sua homogeneidade visual. Quando as fachadas tornaram-se cada mais vez obsoletas, mostrando linguagens ultrapassadas no entendimento da população, a visualização da propaganda tornou-se fundamental, principalmente devido às rápidas mudanças de logomarcas das lojas na época pós-moderna.



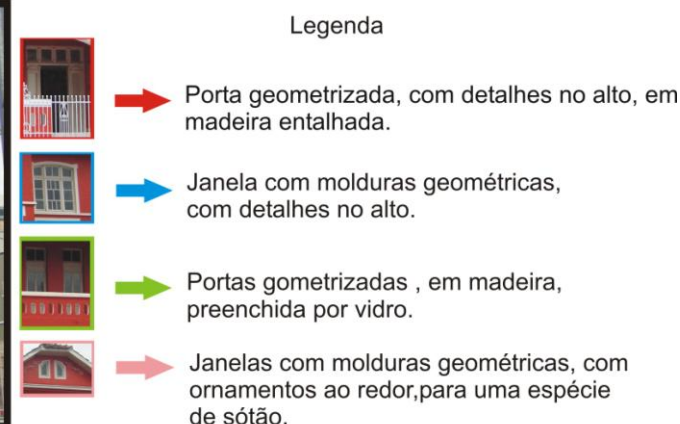
Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 19 - ANTIGA CASA DOS RELÓGIOS

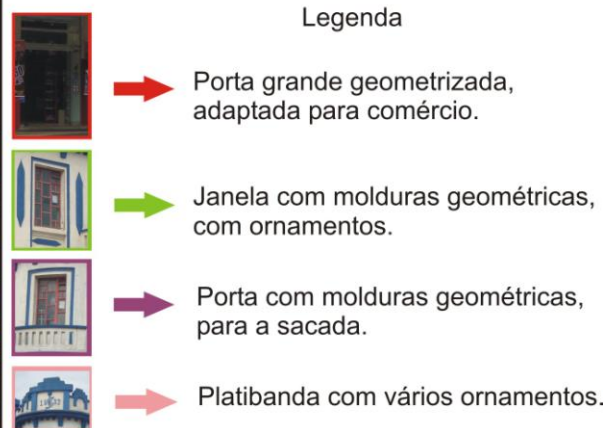
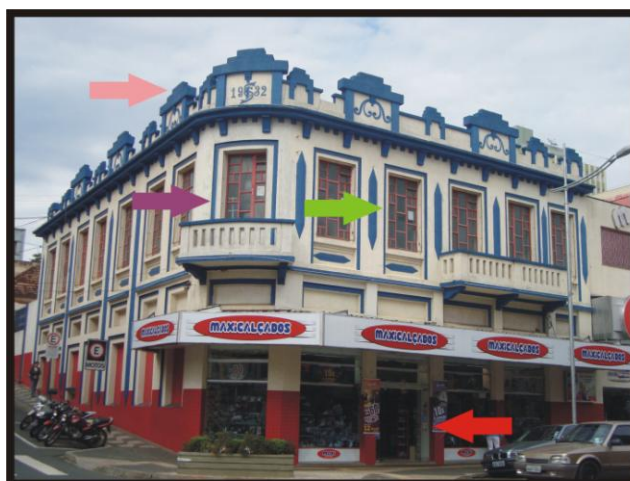


Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 20 - ANTIGA CASA DOS ANJOS



A Casa dos Anjos é representante de uma arquitetura romântica, que materializa as aspirações de uma classe abastada. A construção tem dois pavimentos e sótão. A cobertura é de telhas francesas, composta por vários volumes de duas águas, que se interceptam formando águas furtadas. As coberturas possuem chanfros nas extremidades das cumeeiras. O imóvel possui balcões e varandas, sendo que no forro de uma das varandas estão pintados os anjos. A entrada principal está protegida por um dos balcões e funciona também como marquise. Em frente à porta principal existem degraus revestidos com mármore. Os ornamentos limitam-se a frisos, relevos e molduras ao redor dos vãos. As esquadrias são de madeira, de abrir com bandeiras, sendo que alguns dos vãos têm vergas retas e outros vergas em arco abatido. Sua visualização é privilegiada no local, daí o caráter dominante na paisagem (COMPAC, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

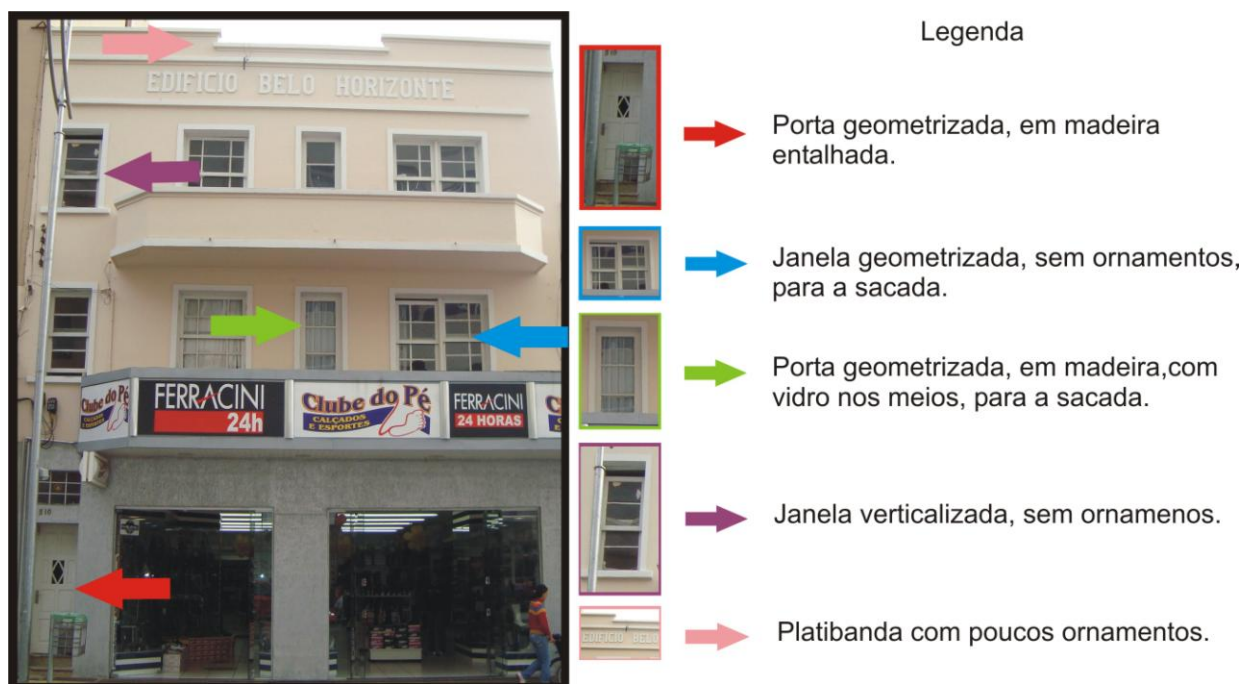
FIGURA 21 - ANTIGA CASA JUANITA



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

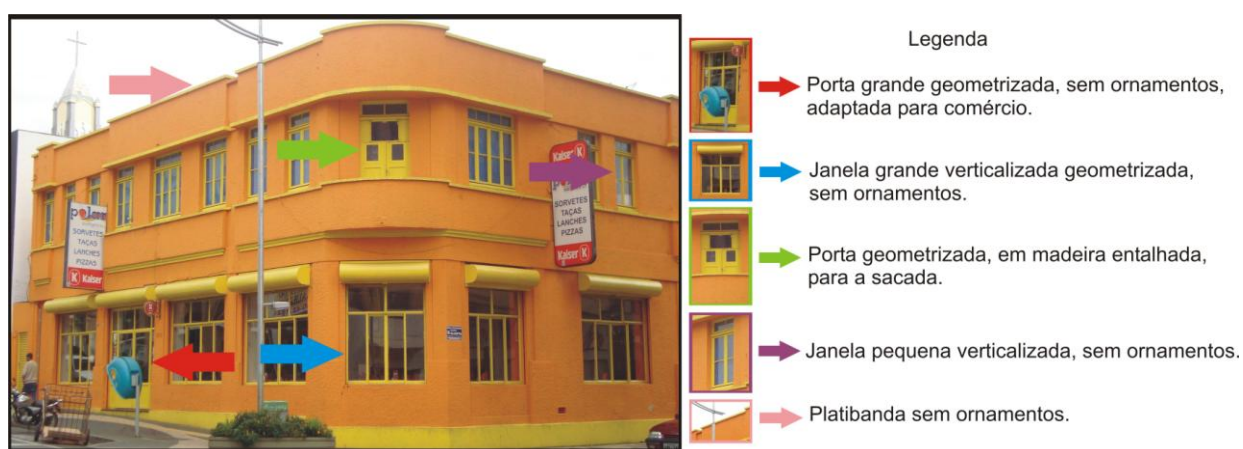
FIGURA 22 - ANTIGA FARMÁCIA CATEDRAL

Estas edificações (Figuras 21 e 22) foram construídas no estilo eclético, que se impôs na segunda metade do século XIX e foi duramente combatido pelos arautos do modernismo. O eclético junta elementos do neoclassicismo com toques de barroco, sem se preocupar com a mistura. Chegava-se, no tempo do ecletismo, a escolher o estilo de acordo com a finalidade da obra. Repartições públicas eram quase sempre mais clássicas do que, por exemplo, lojas comerciais. Barroquismos eram mais comuns em obras residência. (LAROCCA JÚNIOR).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 23 - EDIFÍCIO ART DÉCO



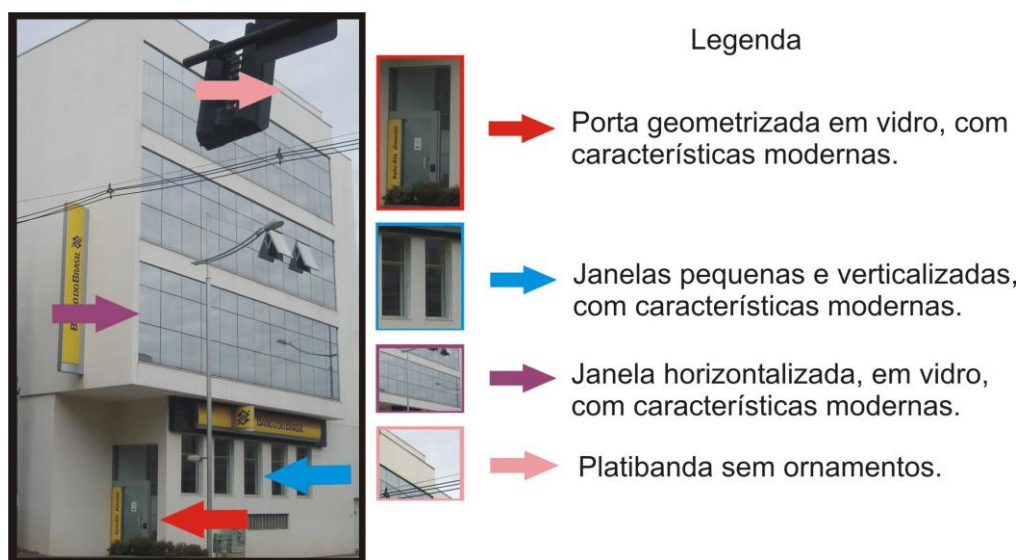
Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 24 - EDIFÍCIO ART DÉCO

Nas Figuras 23 e 24 observamos que ambos os edifícios são modificações (atualizações simplificadoras) do *art déco*. Este estilo, lançado na França em 1925, compartilha com o moderno corbuseriano, a primazia da arquitetura moderna no mundo. No Brasil, e mais ainda no Paraná, muito provinciano sob o ponto de vista cultural, prolongou-se até por volta de 1960, quando já estava extinto nos outros pontos do planeta. Há um bairro *art déco* muito bem conservado em Miami e outro

em Durban, na África do Sul. Eles exploram o turismo arquitetônico baseado na visita de construções desse estilo. A propósito: há um circuito turístico arquitetônico *art déco* no Rio de Janeiro. Um de seus pioneiros foi o arquiteto Luiz Paulo Conde, mais tarde prefeito do Rio de Janeiro.

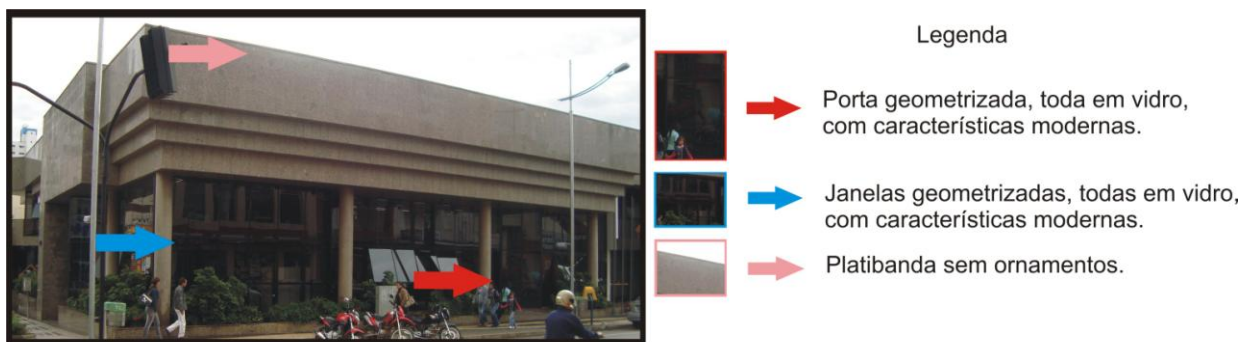
É perceptível em ambos os edifícios pontagrossenses uma simplificação dos traços típicos do *art déco*, que na prática chamamos de “*art déco* dos mestres de obras”, perdendo frisos, elementos verticais destacados, mas mantendo janelas verticalizadas, sacadas de bordos arredondados e uma certa valorização das esquinas. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 25 - EDIFÍCIO BANCO DO BRASIL

O edifício do Banco do Brasil, que substituiu o antigo (era um eclético muito simplificado, conforme se vê em algumas fotos muito antigas), foi implantado nos primeiros cinco anos da década de 1950. Nessa época, em todo o Brasil, já estava acontecendo o modernismo dos primeiros tempos, bastante amarrado às receitas dos mestres como Le Corbusier e, no Brasil, Lucio Costa e Artigas. O edifício foi um dos primeiros a ter fachada em parede-cortina (substituída pelo pano de vidro que se vê hoje na face voltada para a Avenida Vicente Machado). (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 26 - EMPRESA DOS CORREIOS

A atual sede dos Correios é um tardo-moderno expressivo, que substituiu um (também expressivo) *art déco* que durou dos anos 40 até os 80. O tardo-moderno filia-se inteiramente ao modernismo mais estrito, porém já livre das amarras dos “cinco pontos da arquitetura” de Le Corbusier. A platibanda escalonada do edifício, toda revestida em granito, seria inconcebível nos tempos mais heróicos do modernismo, mas depois do pós-moderno e suas citações históricas, é possível permitir-se uma lembrança meio asteca meio *art déco* na fachada sem ser recusado como moderno. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

Assim, a Avenida passou no seu passado por várias auto-representações da elite comercial, inicialmente no estilo eclético e depois seguido por uma racionalização nas suas fachadas nos estilos modernos (tanto “*art déco*” como “funcionalismo”). Mais recentemente, observou-se uma flexibilização das suas fachadas pela propaganda que agora é retomada por uma nova consciência identitária, na qual os comerciantes acompanham a conscientização política e cultural do Brasil.

No entanto, devemos considerar que com esta evolução uma nova situação surge, onde:

o maior perigo se assenta na redução da história a instrumento de uma prática revivalista que esvazia a arquitetura de sentido. Tornada mero objeto de consumo, ela não se define nem como serviço à sociedade, nem como expressão artística (BRANDÃO, 1999, p. 22)

Permanece, assim, também na Avenida Vicente Machado o desafio em integrar o conteúdo artístico e cultural ao sistema urbano de maneira a valorizar de

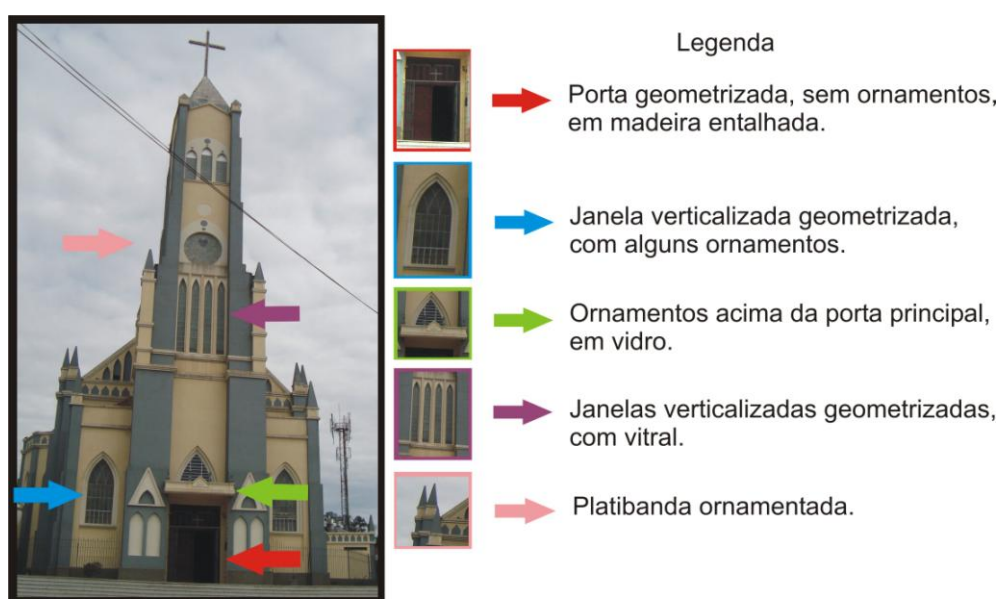
forma recíproca o antigo e o moderno. Percebe-se nestes tempos de globalização que “a ausência de técnica e preocupação com o elemento e seu entorno parecem ser cada vez mais comuns na cidade pós-moderna”. (CHEMIN, 2004, p. 133-134). Nesta visão, o tecido urbano é considerado como algo fragmentado, ou seja, um ‘palimpsesto’ de formas passadas superpostas umas às outras e até uma ‘colagem’ de usos correntes, na maioria dos casos efêmeros. (HARVEY, 1992, p. 69). Significa dizer que a “pobreza simbólica da arquitetura e da paisagem urbana atuais é resultado e expressão diretos da monotonia funcionalista legislada pelas práticas de zoneamento funcional”. (*ibid.*, p. 70). A aplicação de diretrizes urbanísticas no sentido de buscar a restauração e a recriação ativa dos valores urbanos ‘clássicos’ tradicionais, utilizando-se de tecnologias e materiais modernos para esse fim é de fundamental importância. Nesse sentido, estaremos em busca de reencontrarmos o sentido da arquitetura e dos valores produzidos pelo ato de se projetar e construir edifícios. Compreenderemos o *eclipse do sentido* da arquitetura, de modo que os monumentos que correspondem aos edifícios que incorporam em si um determinado valor, ideologia, mensagem e a transmite historicamente, se expressam artisticamente. (BRANDÃO, 1999, p. 22).

Ao afirmarmos então, que a ‘artisticidade’ da arte está intimamente ligada à sua historicidade, entendemos a existência de uma solidariedade entre a ação artística e a ação histórica, tendo, pois, uma raiz comum que é a consciência do valor da ação humana. Tal ação determina as realizações no presente e as projeções para o futuro. (ARGAN, 2005, p. 23). Contudo, é preciso observar que “a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens da sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam” (*ibid.*, p. 25), e assim encontramos na atualidade neste trecho da cidade um estetismo refinado que se perde numa certa cacofonia. A variedade de estilos e funções não permite certa coerência e harmonia estética, mas sim, uma clara ‘desarmonia’.

Essa situação mais orgânica na Avenida, todavia, é reflexo não de uma disposição estética das construções com suas linguagens artísticas, mas sim, de certo desconhecimento da sua importância por parte da população.

Na Praça Barão de Guaraúna há a predominância da Igreja Sagrado Coração de Jesus, mais conhecida como ‘Igreja dos Polacos.’ Essa Igreja tem sua história ligada à imigração polonesa em Ponta Grossa, quando em 1898, fora

edificada nesse mesmo local a primeira igreja. Em estilo neo-gótico, mas com acabamento *art déco*, tornou-se referência geral na cidade. Como podemos observar na Figura 27, o prédio exibe um verticalismo, o que é característico do estilo gótico, acompanhado de janelas com arcos ogivais; torres ornamentadas por rosáceas; nas torres sineiras principalmente, os telhados são em forma de pirâmide. (DUCHER, 2001, p. 48-69). Esses elementos transmitem uma certa leveza no interior do templo, em virtude da acentuação da verticalidade.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 27 - IGREJA SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

A arquitetura religiosa sempre se permite estar fora de seu tempo. A igreja polonesa (Figura 27) relembra o gótico (quase todas as igrejas de origem polonesa têm esse viés) e é sempre interessante notar suas janelas em ogiva (modelo que os alemães também cultivavam). Nos modelos de templos religiosos com raízes na Europa Central, há sempre presente uma forte verticalidade (que os italianos, por exemplo, com seus templos românicos, não praticam). (LAROCCA JUNIOR, 2010).

4.5.4 Cenário 4 – A Praça Barão do Rio Branco: ‘O entorno do Antigo Ponto Azul’

Na Figura 28 tem-se a delimitação dos estudos efetuados no cenário 4:

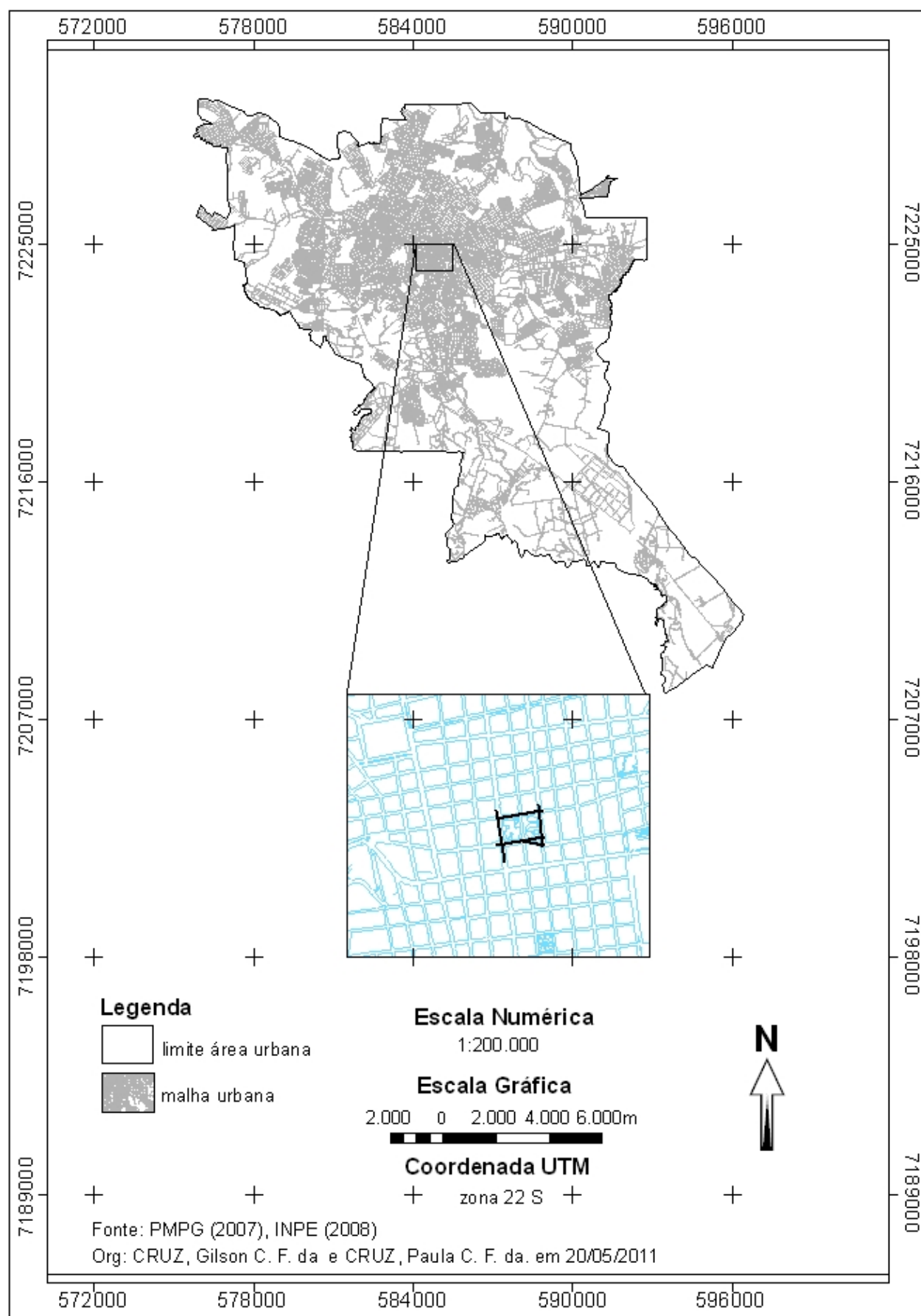


FIGURA 28 - CENÁRIO 4 – A PRAÇA BARÃO DO RIO BRANCO: “O ENTORNO DO ANTIGO PONTO AZUL”

A Praça Barão do Rio Branco até os anos 1930 estava localizada na periferia de Ponta Grossa, ao lado de um pequeno brejo. Hoje, ela incorpora um significado especial no centro da cidade. Vamos entender esse significado?

Quando rememoramos com nossos pais os tempos passados, emoções muito intensas se fazem presentes, sentimentos de saudade de tempos e ritmos que se perderam nas brumas da vida. Revive-se o barulho dos motores dos ônibus que transportavam os cidadãos até as suas residências. Também, sente-se a nostalgia das manifestações culturais que ali aglutinavam um expressivo número de pessoas, como, por exemplo, nos teatros de rua. Principalmente, ali funcionava o Cine Império, em cujas instalações a população pontagrossense, a partir de 30 de setembro de 1939, passou a assistir grandes produções do momento como: *'E o Vento Levou'*, *'O Morro dos Ventos Uivantes'*, *'O Mágico de Oz'*. (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 75). Hoje, o que resta desse prédio é apenas a sua fachada, a qual integra o inventário do Patrimônio Histórico e Cultural de Ponta Grossa.

No entanto, o Ponto Azul é também composto por outros conteúdos artísticos, os quais expressam valores, ideias, concepções do período que representa e possui uma natureza coletiva intrínseca da vida em sociedade e por isso, pode ser apontada como guardiã de uma estrutura cultural. (MIGLIORINI, 2008, p. 33). Basta recordarmos que nesse espaço existencial, por onde circulava antigamente grande diversidade de pessoas, com culturas diferenciadas, se formou gradativamente uma cidade orgânica e que hoje apresenta certo esvaziamento comercial, e preserva a funcionalidade cultural apenas com a Igreja Nossa Senhora do Rosário, o antigo Colégio São Luiz, hoje Colégio/Faculdade Sant'Ana (Figura 29) e o Colégio Estadual Regente Feijó, ambos com suas fachadas ecléticas.

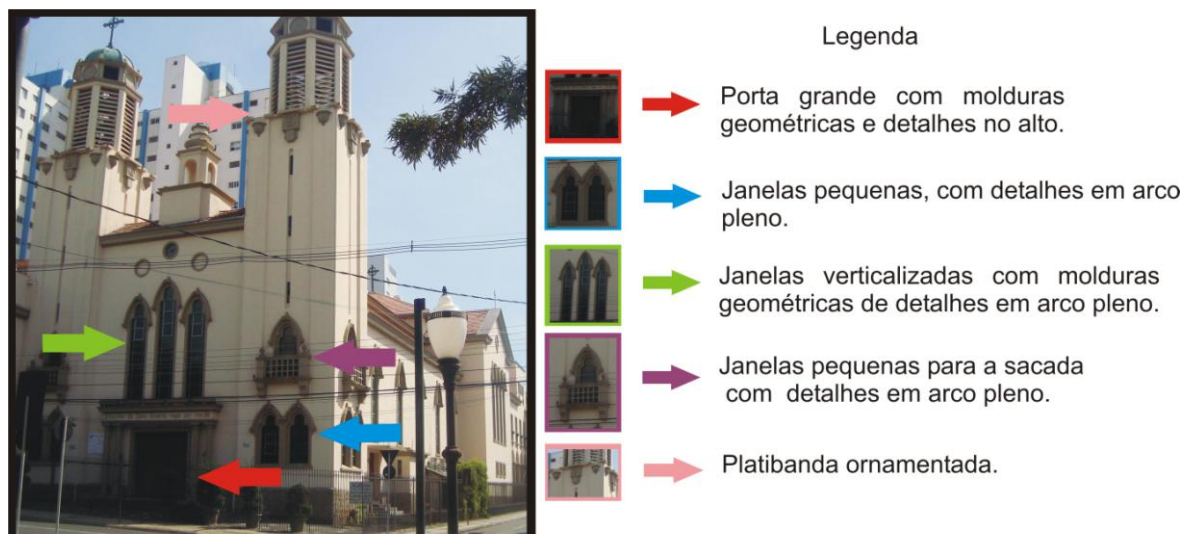
O que restou do edifício do Colégio Sant'Ana depois de sua total descaracterização são as janelas em arco pleno e a porta de entrada (as janelas do último andar são totalmente postiças, já que esse andar não existia até os anos 70). No original, era uma construção eclética muito discreta, com forte influência européia (as freiras do Colégio Sant'Ana são de uma congregação alemã). O magnífico telhado em mansarda com camarinhas foi inteiramente destruído para acomodar mais salas de aula, de pé-direito reduzido e condições ambientais sofríveis. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 29 - ANTIGO COLÉGIO SÃO LUIZ

A Igreja Nossa Senhora do Rosário (Figura 30), em cuja arquitetura sobressaem os elementos ecléticos de origem: neo-barrocos, neo-clássicos e neo-góticos. O primeiro templo foi construído por volta de 1852, quando a Irmandade do Rosário, que ora constituía-se por escravos negros, construiu uma capela em taipa e pilão. Num segundo momento, a edificação inaugurada em 1952, fora feita de alvenaria, em estilo romântico, com duas imponentes torres frontais e interior sóbrio, o qual lembra as igrejas de Roma. Em 1961 os artistas húngaros, Américo e Eva Makle, pintam o altar-mor simbolizando os três mistérios do Rosário. Nas paredes laterais ainda existem dois altares e mosaicos bizantinos, os quais representam a via-sacra. (SANTOS, 2008, p. 21-22).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 30 - IGREJA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

E em meio às (re) adequações geométricas das edificações erigidas nesse espaço existencial, temos o 'Memorial Ponto Azul' (Figura 31), um monumento inaugurado em 2004, cujo painel resgata a identidade dos pontagrossenses antigos, que se utilizam desse local enquanto um ponto de encontro e, conseqüentemente, preservam nele um importante referencial da história de Ponta Grossa.



Fonte: DETUR - SMCT - PMPG

FIGURA 31 - MEMORIAL PONTO AZUL

Esse memorial é uma construção tardo moderna, com direito até mesmo a teto-terraço. Seu formato curvilíneo não o retira da tradição modernista, mas sente-se um certo desejo de simetria que é estranho do moderno. O obelisco fica alinhado com o eixo da Rua Saldanha Marinho, podendo ser visto à distância (de oeste para leste, ou seja, no sentido contrário ao tráfego de veículos). Esse desejo de criar um ponto focal parece provir de Camilo Sitte (*Construção de Cidades segundo seus Princípios Artísticos*, Viena, 1899) ou de Lynch (*A Imagem da Cidade*, Boston, 1960). Notar o painel de azulejos brancos com traços azuis (na melhor tradição luso-brasileira), mas aqui reproduzindo uma velha foto do início do século XX. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

Dessa forma, a Praça Barão do Rio Branco representa, em semelhança à Praça Marechal Floriano Peixoto, um espaço mais calmo, mais monumentalizado e menos agitado. Percebe-se nesse espaço, certo esvaziamento comercial, se destacando loja e feira de artesanato, posto de informações turísticas, local para apresentações artísticas, a exemplo da Concha Acústica. (PEREIRA; SAHR; 2002, p. X-4).

4.5.5 Cenário 5 – O Parque Ambiental e Vizinhança: ‘A Região da Saudade da Ferrovia’

O cenário 5, que compreende o Parque Ambiental e Vizinhança, tem seus limites urbanos definidos na Figura 32:

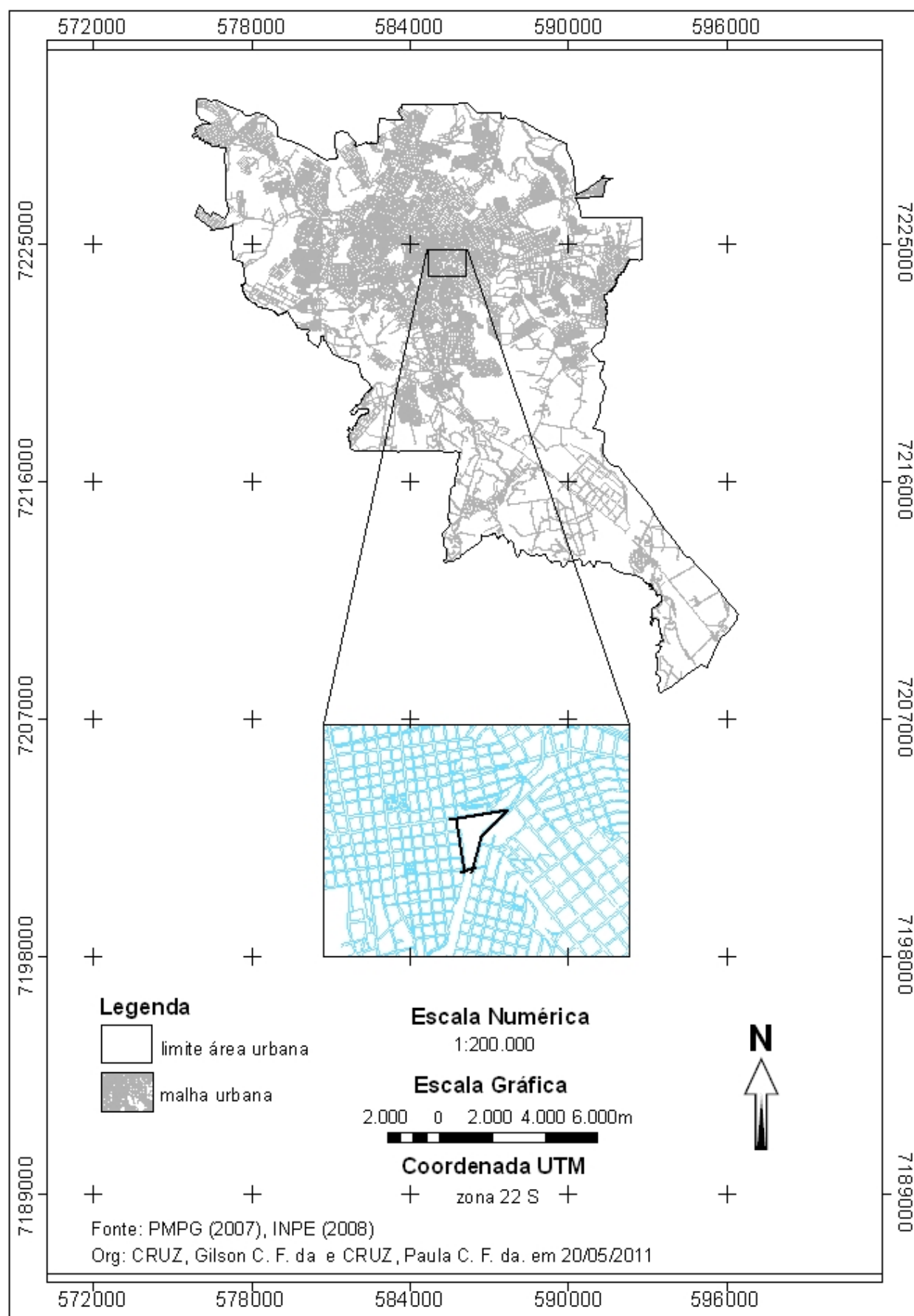


FIGURA 32 - CENÁRIO 5 – PARQUE AMBIENTAL E VIZINHANÇA: A REGIÃO DA SAÚDE DA FERROVIA”

Esse espaço, amplamente vinculado à história da ferrovia, apesar de estar descaracterizado, ainda apresenta marcos importantes deste momento, como a Estação Paraná (Figura 33) onde funciona a Casa da Memória; a Estação Arte – antigo Armazém de Cargas (Figura 34); além dos casarios que estão no seu entorno (ALMEIDA *et al*, 2002, p. I-17). A Estação Paraná foi inaugurada em 1894 e seu conjunto arquitetônico compreende dois pavimentos no corpo central com três janelas no sobrado e três portas no térreo, ladeado por duas alas, sendo uma com uma porta e outra com duas. Considerada como uma construção utilitária e os elementos ornamentais que se sobressaem são as vergas de arco batido com chave saliente. A cobertura é em duas águas. (PARANÁ, 2006, p. 392).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 33 - ESTAÇÃO PARANÁ

Legenda



Porta com molduras geométricas lisas, de madeira.



Janelas de madeira, com molduras geométricas, com ornamentos.



Beiral sem ornamentos.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 34 - ANTIGO ARMAZÉM DE CARGAS

Legenda



Porta com molduras geométricas lisas, em madeira.

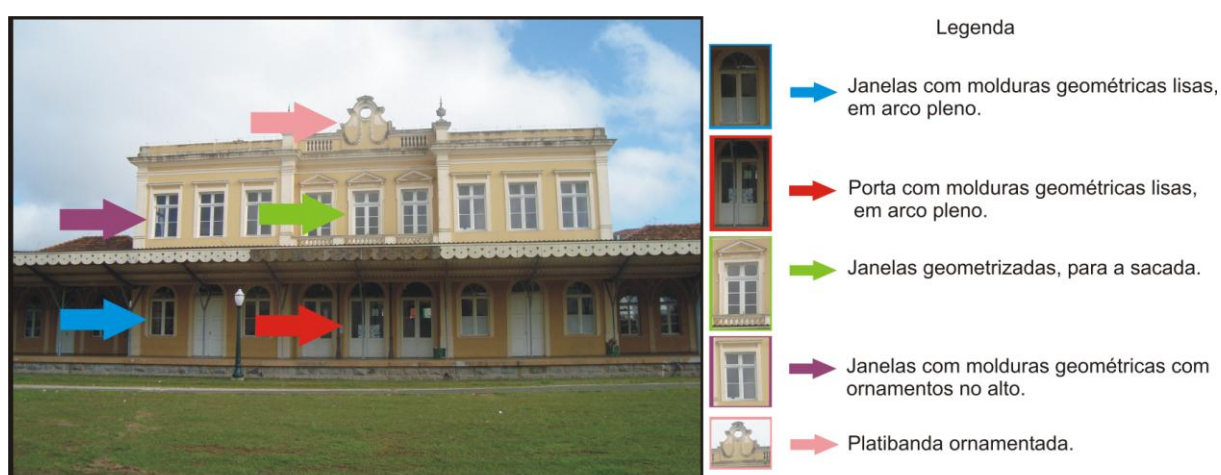


Beiral sem ornamentos.

Destacamos nesse conjunto o segundo edifício da antiga Estação de Passageiros (Figura 35), considerada de primeira classe, a qual fora construída

entre 1899 e 1900. Hoje, denominada de Estação Saudade, o edifício integra o conjunto da RFFSA que fora tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná em 1990, possui um corpo principal de dois andares, ladeado por alas de um só pavimento, com destaque para o centro que é valorizado por uma frontaria saliente, arrematada por frontão semicircular, sobreposto a uma platibanda vazada, ornamentada com acrotérios em forma de jarras nas extremidades. Essa frontaria possui, no pavimento superior, três janelas retangulares com sobrevergas em forma de tímpanos e, no térreo três portas, arqueadas que dão acesso à estação. Cunhais com caneluras e capitéis jônicos emolduram esse pavimento e o trabalho de bossagem se faz presente no térreo. De cada lado dessa frontaria, seguem-se três vãos de janelas, retangulares no sobrado e arqueados em volta plena no pavimento inferior. As alas térreas são fenestradas por aberturas em arcos ogivais. A cobertura se distribui em corpos separados de quatro águas, ocultos de forma parcial pelas platibandas que circundam o corpo central e as alas térreas. Internamente, podem-se encontrar valiosas peças do mobiliário original. (PARANÁ, 2006, p. 392).

Podemos afirmar que, a Estação Saudade, que compõe a área do pátio da Rede Ferroviária Federal S/A, que historicamente tornou-se o símbolo mais forte dos “ideais progressistas” de uma população ansiosa em elevar o status econômico de Ponta Grossa, hoje compõe um espaço fragmentado. (MONASTIRSKY, 2001, 49). Alguns elementos se preservaram, outros se transformaram. Sabe por que?



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 35 - ANTIGA ESTAÇÃO DE PASSAGEIROS

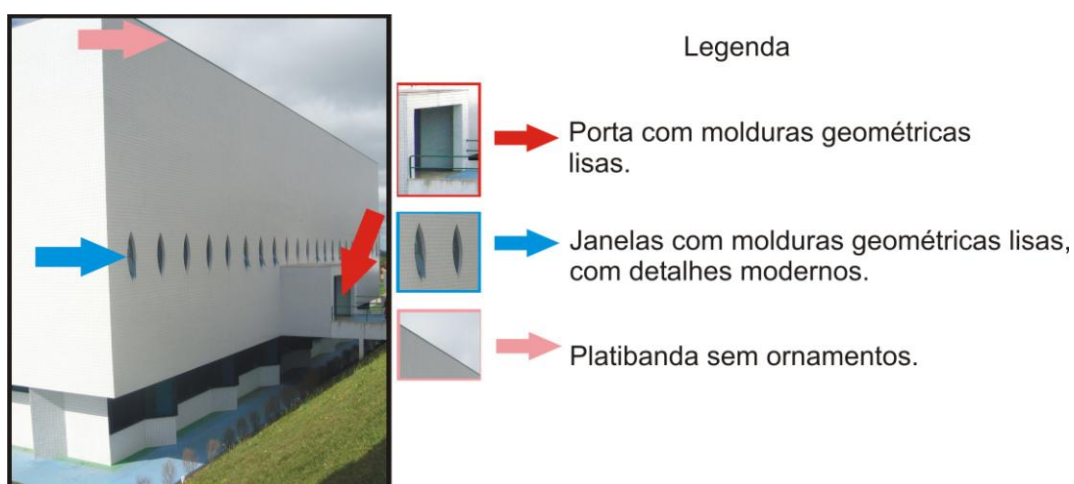
O cenário do Parque Ambiental e Vizinhança: a Região da Saudade da Ferrovia é resultado de uma mudança funcional profunda na cidade a partir dos anos 1990, quando o pátio das ferrovias fora desativado, porquanto se localizava no centro da cidade. Esse espaço vazio fora paulatinamente, ganhando novas formas, funções e estruturas, cujas modificações se fazem visíveis hoje na paisagem urbana. Podemos citar como exemplo o Terminal de Transporte Coletivo Urbano e sua polaridade, no que diz respeito à presença do comércio e da prestação de serviços no entorno. Nesse local foi construído e implantado, pouco depois da desativação, o Complexo Ambiental Governador Manoel Ribas, também conhecido como 'Parque dos Quatro Elementos' (ar, água, terra e fogo). Esse projeto foi idealizado pelo Escritório de Arquitetura Luiz Forte Netto, de Curitiba/PR. Esse projeto nos permite um melhor entendimento da fragmentação estética. Na época, o Parque foi uma criação exclusiva do referido Escritório de Arquitetura que não consultou profissionais locais como: arquitetos, engenheiros civis, geógrafos ou historiadores nem mesmo a população pontagrossense na idealização do projeto. (MONASTIRSKY, 1997, p. 139). Nesse sentido, podemos afirmar que a partir do momento em que o cidadão deixa de participar dos destinos da cidade onde ele mora, é também lhe retirado a possibilidade de estabelecer linguagens de referência e de representação espaciais, que busquem o enriquecimento e a recriação dos elementos propiciadores da elevação de bem-estar. (VIVIESCAS, 1988).

Ao desconsiderar o Pátio Central da RFFSA não se levou em consideração a história da própria ferrovia. E ao tombar as edificações (Estação Paraná, Estação Ponta Grossa e Armazém de Cargas), através do Patrimônio Histórico e policiá-las da depredação é muito pouco. O vazio urbano criado nesse local foi substituído por um "Complexo Ambiental" que não segue as ideias modernas do "Ambiente Ecológico". Ele representa a natureza não através de plantas, animais e ambientes paisagísticos naturais, mas por símbolos modernos, em estruturas de metal, concreto e outros materiais. Optou-se por um espelho de água gigantesco ao lado de vários vulcões (fogo) não menos superdimensionados. Para o ar e a terra foram escolhidos dois postes menos significantes que marcam as artes externas da área, ressalta Monastirsky. (1997, p. 140).

A desativação do pátio da RFFSA apresenta ainda, nas áreas anexas, uma perda significativa das interligações funcionais. No que diz respeito às Ruas Benjamin Constant e Ermelino de Leão, convém salientar que as mesmas, por

localizarem-se próximas às estações ferroviárias, foram no passado um elemento atrativo de indústrias (madeireiras e siderúrgicas), hoje em decadência, a exemplo da Indústria Wagner e armazéns, em virtude do escoamento de matérias-primas e produtos, particularmente da erva mate, importante atividade econômica do Paraná no século XIX (OLIVEIRA, 1963). Em se tratando de prédios que se mantiveram na paisagem urbana de Ponta Grossa desse período, os quais sofreram algumas transformações, decorrentes das necessidades atuais da região é o edifício que sedia a *Danceteria Magic*. (MACHINSKI, 2006, p. 62-63).

A área dos trilhos foi substituída por ruas e atualmente é ocupada por elementos da modernidade capitalista, configurando o espaço urbano com uma estética antropológica desenhada ou planejada pela Prefeitura Municipal. Tais elementos são evidenciados pelas construções do Centro Esportivo para Pessoas com Deficiência Jamal Farjallah Bazzi (Figura 36) e pela Usina do Conhecimento (Figura 37), representações simbólicas de um modernismo que atenta para as funções do esporte e da educação.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 36 - CENTRO ESPORTIVO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

A Figura 36 expressa uma arquitetura típica ‘tardo moderno’, estilo que usa com certa liberdade o vocabulário do moderno, incorporando, porém, alguma contribuição que o pós-moderno (esse sim, negação do modernismo) trouxe ao debate arquitetônico. A edificação é um paralelepípedo quase puro, com poucos acréscimos ao volume dominante. Este é revestido com pastilhas (escondendo sua natureza de alvenaria). Isso é típico do moderno. Por outro lado, a poesia gratuita

das janelas, que seria um anátema para os modernistas mais estritos, introduz uma certa irreverência no projeto. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 37 - USINA DO CONHECIMENTO

Essa figura evidencia uma construção com tendência ao vernacular crítico, ou seja, um estilo que bebe na fonte da tradição local (vernacular), reinterpretando-o com a contribuição erudita do modernismo. Além disso, é claramente orgânica (projeta-se de dentro para fora), resultando não em um volume puro como no caso da edificação representada pela Figura 37, mas numa figura mais complexa. Os materiais estão em seu estado original (principalmente, nesse caso, as telhas), mas sem o brutalismo do concreto aparente. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

Devemos ainda mencionar os prédios representados pela Feira do Produtor e pelo 'Camelódromo', ambos com estruturas semi-abertas e coberturas de ondulados nas áreas contíguas à Estação Saudade.

O olhar nos mostra também a possibilidade de enxergarmos outros elementos históricos no prolongamento da paisagem urbana. Diante da 'modernização' fora construído o 'Memorial do Tropeirismo', o qual fora inaugurado em 2003, na Rua Silva Jardim, composto por quatro murais com pinturas em cerâmica que exibem o cotidiano do tropeiro. Esse monumento apresenta uma cobertura metálica moderna, simbolizando um pouso histórico: à frente ergue-se um totem com a história dos tropeiros escrita em alto relevo para explicar os fatos

históricos, para mitos ainda esquecidos. Nesse sentido, estende-se também a escultura em aço de um cavaleiro mostrando o caminho das tropas¹⁹.

O conjunto do Complexo Ambiental demonstra de maneira clara, como uma mudança funcional abrupta acaba resultando num vazio simbólico que o modernismo preenche apenas precariamente. A memória emotiva da população fica assim, mutilada e até desapropriada pelo Poder Público da sua própria história funcional, perdendo 'em nome da modernidade' símbolos arquitetônicos de grande significado. O que devemos fazer?

4.5.6 Cenário 6 – Oficinas: 'O Bairro dos Ferroviários'

Observemos a Figura 38 que traz a localização do cenário 6:

¹⁹ Disponível em: <<http://www.pontagrossa.pr.gov.br/memorial-do-tropeirismo>>. Acesso em: 21 agosto de 2010.

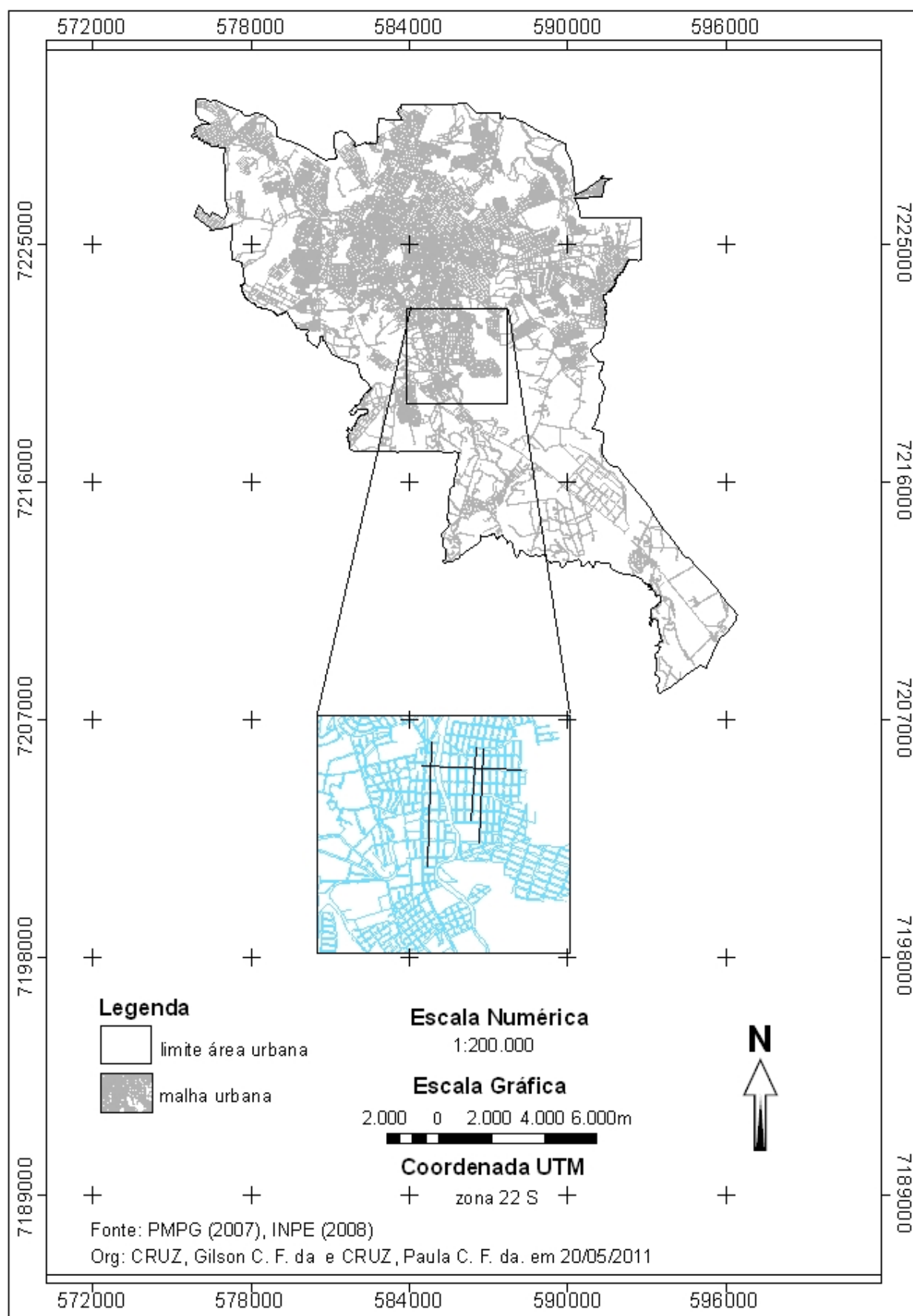


FIGURA 38 - CENÁRIO 6 – OFICINAS: “O BAIRRO DOS FERROVIÁRIOS”

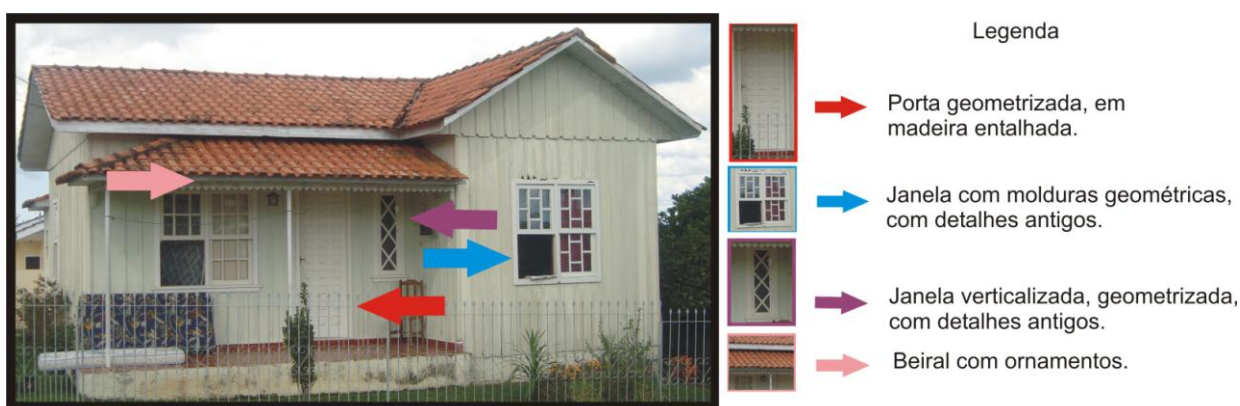
O Bairro de Oficinas constitui o terceiro eixo da cidade e desenvolveu-se ao longo do caminho das tropas que vinha de Palmeira, direcionava-se pela atual Rua Augusto Ribas, passava ao lado do antigo centro urbano pontagrossense e direcionava-se a Carambeí e Castro. Até o século XIX o Bairro era marcado por fazendas, dentre elas a fazenda Estrela que foi povoada inicialmente por russo-alemães. Com a instalação das oficinas ferroviárias no final do século XIX, o Bairro adquiriu novas 'feições', em virtude da formação de um núcleo urbano nas proximidades das oficinas, com residências destinadas aos trabalhadores ferroviários (Vila Ferroviária), assim como, um campo de futebol, hoje Estádio Germano Kruger, o Operário Futebol Clube e um pequeno núcleo de comércio. Tal evolução propulsionou a instalação de novos equipamentos urbanos como a implantação de uma escola, serrarias, oficinas mecânicas. Devemos ressaltar ainda que nos anos 1950, Oficinas recebeu um novo impulso para a sua urbanização com a pavimentação da Avenida Visconde de Mauá, principal artéria viária do Bairro. Há que se considerar ainda que em 1958, fora construído um templo moderno da Igreja Santa Terezinha do Menino Jesus, que nos anos 1930 constituía-se de uma pequena capela de madeira. A Igreja de São Cristóvão, denominada de antiga Igreja dos Ferroviários, merece também destaque nessa evolução urbana. Outros elementos compõem a paisagem urbana do Bairro Oficinas, dentre eles: o prédio da antiga Fábrica Cunha; o terreno que sedia a garagem da 'Viação Campos Gerais'; o Fórum; o Hipermercado Muffato; o Colégio Master. Ao longo da Avenida Visconde de Mauá desenvolveu-se um comércio voltado à população local, com a presença de padarias, bares, oficinas mecânicas, dentre outros. A Praça Simon Bolívar e o Terminal de Transporte Coletivo Urbano figuram como pontos de referência de grande significado para a população. Essa reside em uma área consolidada ao longo da Avenida, em casas individuais de padrão classe média ou em áreas íngremes que aglutinam uma população de classe média e média baixa. Há também a incidência de aglomerados de favelas no Bairro. (PEREIRA; SAHR; 2002, p. X-11; 12).

Em se tratando das residências podemos afirmar que os padrões arquitetônicos são representados por casas de madeira, que foram construídas segundo a inspiração dos imigrantes europeus; também encontramos exemplares de casas no estilo *art déco*, cujos detalhes geométricos das construções são salientados e no estilo moderno.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 39 - BANGALÔ INDIANO



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

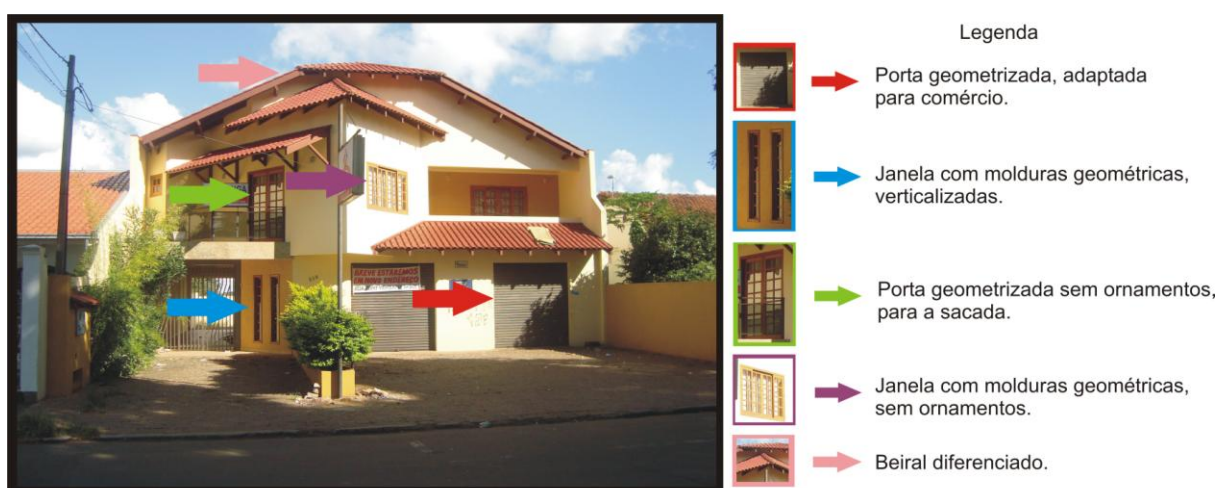
FIGURA 40 - BANGALÔ INDIANO

As Figuras 39 e 40 exibem residências de madeira, ambas são bangalôs (estilo de casas provindo da Índia, da província de Bengala, que foi disseminado mundialmente pelo cinema *hollywoodiano*. No Brasil, chegou depois dos anos 1930, tendo se propagado muito em 1940-50. Como nessa época, o norte paranaense estava em processo de consolidação da ocupação, tornou-se quase ícone. No sul, os bangalôs eram construídos com araucária; no norte, com peroba-rosa; as plantas eram quase idênticas, as fachadas muito semelhantes (com algumas poucas particularidades muito interessantes nas casas da colônia japonesa do norte). Pode-se dizer que a casa de madeira tipo bangalô uniu o Paraná que até 1960 era apenas um arquipélago de três culturas diferentes que (descobriram mais tarde) partilhavam uma arquitetura comum. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 41 - RESIDÊNCIA SEM ESTILO DEFINIDO



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 42 - RESIDÊNCIA SEM ESTILO DEFINIDO



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 43 - RESIDÊNCIA SEM ESTILO DEFINIDO

As Figuras 41, 42 e 43 mostram casas contemporâneas, sem estilo definido (algo assim como um eclético do Século XX, misturando diversos elementos do

Modernismo sem se ater às regras mais ou menos rígidas de Mies e Le Corbusier). Todas as casas apresentam telhado visível, o que é relativamente raro no moderno, mostrando assim alguma influência do vernáculo. Na Figura 38, observamos que a residência além de ter um volume frontal a 45 graus, que busca introduzir uma volumetria atípica (o tardo moderno lançou mão desse expediente muitas vezes), apresenta ainda um telhado com oitão chanfrado (ou “tacaniça quebrada”), anotado como “beiral diferenciado, recurso típico da arquitetura vernacular alemã, com o nome de *krüppelwalmdach*. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

É importante destacar que o processo de formação da cidade é histórico e cultural, de tal modo que ela cresce numa associação entre o orgânico (as construções e organizações da população) e o desenhado (através do planejamento capitalista ou estatal). É a dimensão física e morfológica que coloca em relevo, pela arquitetura e os artefatos urbanos, como expressões culturais formam esteticamente uma cidade. Nessa perspectiva, podemos afirmar que uma parte mais antiga do Bairro Oficinas apresenta ampla ligação histórica com a ferrovia, conquanto no final do século XIX instalaram-se nessa região as chamadas ‘oficinas ferroviárias’, já referenciadas a priori. Oficinas articula-se com o seu entorno por meio da Avenida Visconde de Mauá, onde se concentra um comércio local em crescimento. (CHEMIN, 2004, p. 58). Nesse cenário, os imigrantes europeus, já citados anteriormente, imprimiram suas marcas no *design* urbano das casas, por exemplo, (re) afirmando o que Milton Santos assegura em seu livro *Metamorfoses do Espaço Habitado*: o “espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade” (SANTOS, 1997b, p. 73). As casas de madeira que encontramos em trechos do Bairro, a que nos referimos nas Figuras 39 e 40 a *priori*, podem ser visualizadas como exemplos da trilogia espaço-paisagem-sociedade e preservam no seu visual, uma compreensão das classes que habitam este espaço.

O Bairro consiste em grande parte, por moradias de casas individuais. Enquanto as antigas casas de madeira dos anos 1920 e 1930 (geralmente construídas pelas próprias madeireiras em Ponta Grossa) aparecem numa forma bem simples e nos moldes europeus, elas ganham uma conformação mais sofisticada depois da Segunda Guerra Mundial. A partir dessa época, elas apresentam um pequeno pórtico de entrada, uma sala avançada que representa a parte pública, enquanto os cômodos mais privados se escondem na parte traseira da

casa, indicando uma privacidade maior. Essa configuração da casa de uma família nuclear perpassa desde os estilos ecléticos (modelos da casa italiana, alemã, normanda), estilos modernos e até pós-modernos. Apresenta-se inicialmente em casas de madeira, mas – a partir dos anos 1960 – ganha forma também em casas de alvenaria. A partir dos anos 1980, outras formas de casas, agora mais diversificadas devido a uma atuação de arquitetos (e não mais engenheiros), demonstram como a pós-modernidade ganha forma também dentro dos moldes sociais das classes média e média baixa.

Essa materialização das formas arquitetônicas da família se faz também presente através de construções que trazem em seu bojo elementos do modernismo em moradias massificadas, tais como sobrados e conjuntos habitacionais.

De acordo com Löwen Sahr (2000, p. 11), a partir dos anos 40 surgiu uma ‘nova Ponta Grossa’, onde se transformou o elemento tradicional, com suas casas individuais para uma cidade moderna, onde o modo de produção massificada começa a ser visualizado nas ruas do Bairro, transformando a cidade tradicional do interior rural do Paraná em um marco da modernidade.

4.5.7 Cenário 7 – Nova Rússia ‘O Bairro dos Russo-Alemães’

A Figura 44 apresenta os limites locacionais onde está situado o Bairro Nova Rússia e onde processou-se a pesquisa que compõe esse cenário.

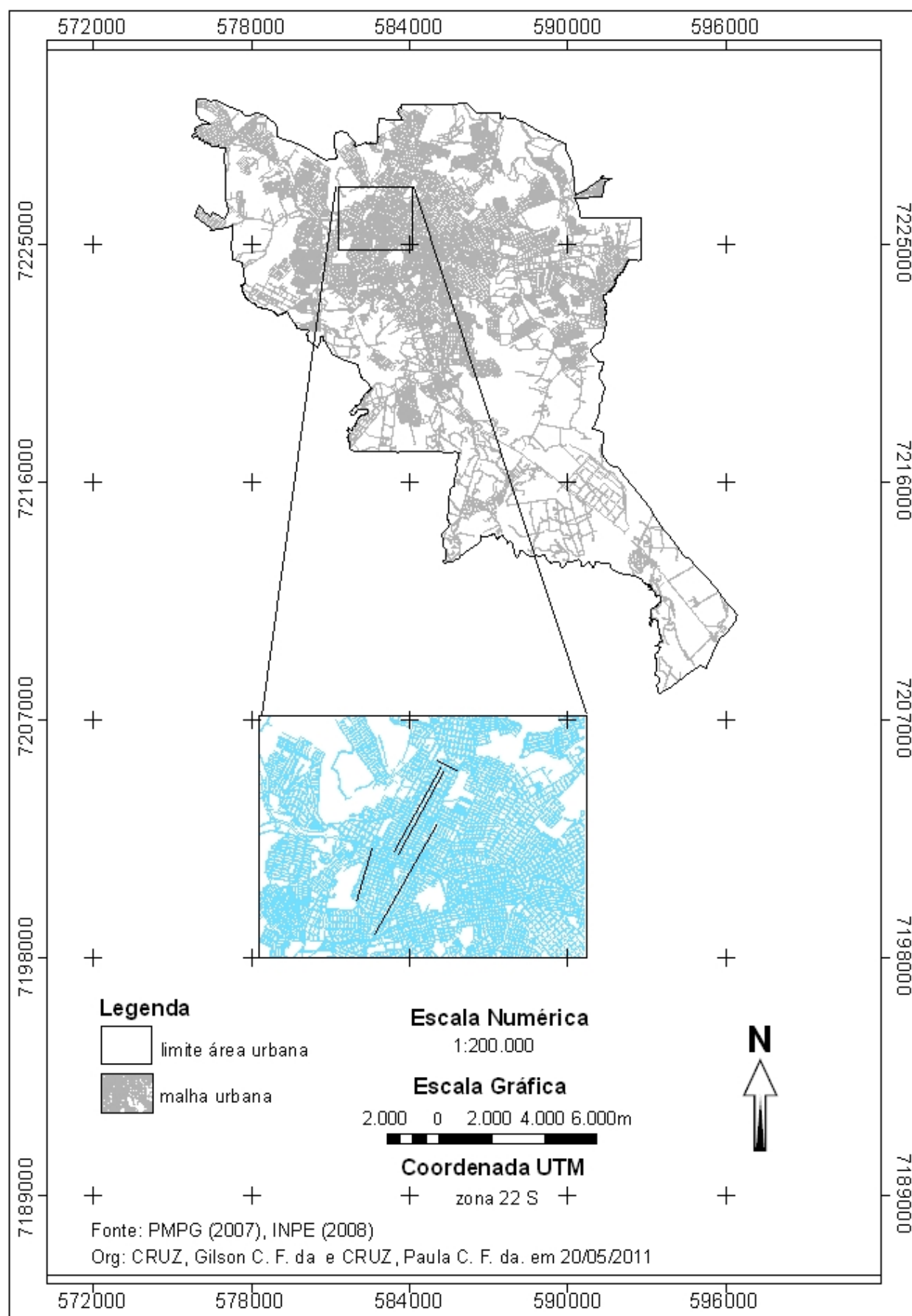


FIGURA 44 - CENÁRIO 7 – NOVA RÚSSIA: “O BAIRRO DOS RUSSOS-ALEMÃES”

O Bairro Nova Rússia surgira ao longo da estrada para Uvaia, ao sul de uma 'então' invernada chamada Boa Vista, local onde o Senhor Joaquim Ferreira da Rocha Carvalhais, político influente em Ponta Grossa no século XIX, estabelecera a Fazenda Bom Sucesso. Essa área antes de se transformar em um loteamento tivera como seu último fazendeiro o Senhor Plauto Miró Guimarães. Na chácara do Tenente Coronel Generoso Martins de Araújo, nas proximidades da atual ponte sobre a BR 376, fora fundada em 1888 uma capela em homenagem a São Sebastião (PEREIRA; SAHR; 2002, p. X-6; 7).

No final do século XIX, Nova Rússia recebe imigrantes russo-alemães, os quais se estabelecem ao longo da atual Avenida Ernesto Vilela, fragmentando a gleba em chácaras. As famílias russo-alemãs que tiveram grande destaque nesse período foram: Hilgemberg, Justus, Clock e Henneberg, além de famílias de ascendência luso-brasileira, a exemplo da família Madureira. A história dessas famílias perpetuou-se e ficara gravada nos nomes dos loteamentos que compõem o Bairro hoje (PEREIRA; SAHR; 2002, p. X-7) e nas próprias edificações que foram erigidas pelas famílias que contribuíram para o desenvolvimento do Bairro. Depois da Segunda Guerra Mundial, o Bairro desenvolveu um aspecto mais urbano. Em 1946, a Metalúrgica Schiffer S/A instala-se na Avenida Ernesto Vilela, denotando um salto na evolução do Bairro. Entre 1951 e 1955 foi pavimentada a Avenida Dom Pedro II. A evolução do Bairro recebeu novos impulsos com a fundação do hospital Bom Jesus (1961) e com a instalação da Metalúrgica Merhy (pós 1964) (CHAMMA, 1988, p. 95-115). A procura de terrenos grandes para instalações industriais, comerciais e serviços diferenciou o Bairro internamente.

Subjaz, portanto, que Nova Rússia na atualidade, se constitui em um subcentro de grande importância na cidade. Os antigos caminhos da Nova Rússia se transformaram em ruas asfaltadas, os armazéns de secos e molhados deram origem a casas de outros ramos e o pequeno comércio da década de 1940, intensificou-se ao longo da Avenida Dom Pedro II, inclusive com a instalação do *Shopping* Total. Os ônibus que faziam seu percurso até o início da Avenida Dom Pedro II, hoje se direcionam até um moderno terminal de ônibus urbano (SANTOS, 2002, p. 63-64). Outros equipamentos urbanos figuram como elementos significativos: ginásio de esportes; hospital; *shopping* center; igrejas; escolas; praças; concessionária de veículos; dentre outros. O potencial turístico-cultural do

Bairro afirma-se nos prédios antigos que remontam à época dos alemães da Rússia, a exemplo de Carambeí com os holandeses (CHEMIN, 2004, p. 58). Se sobressaem as casas em alvenaria e de madeira nos estilos neo-clássico e europeu; *art déco* e moderno, no eixo delimitado pela Rua Londrina e adjacências. Observemos as imagens a seguir:

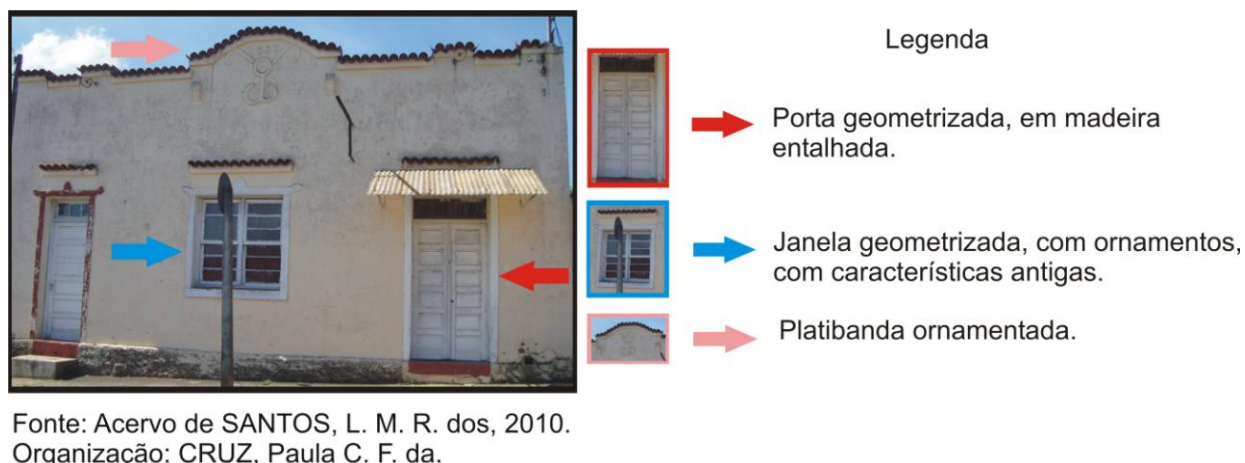


FIGURA 45 - RESIDÊNCIA ESTILO NEO COLONIAL

Esta edificação (Figura 45) é um típico exemplo do estilo Neo Colonial, e apresenta uma certa pobreza na decoração. Para poder se impor, depende de uma riqueza ornamental, a qual está ausente. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

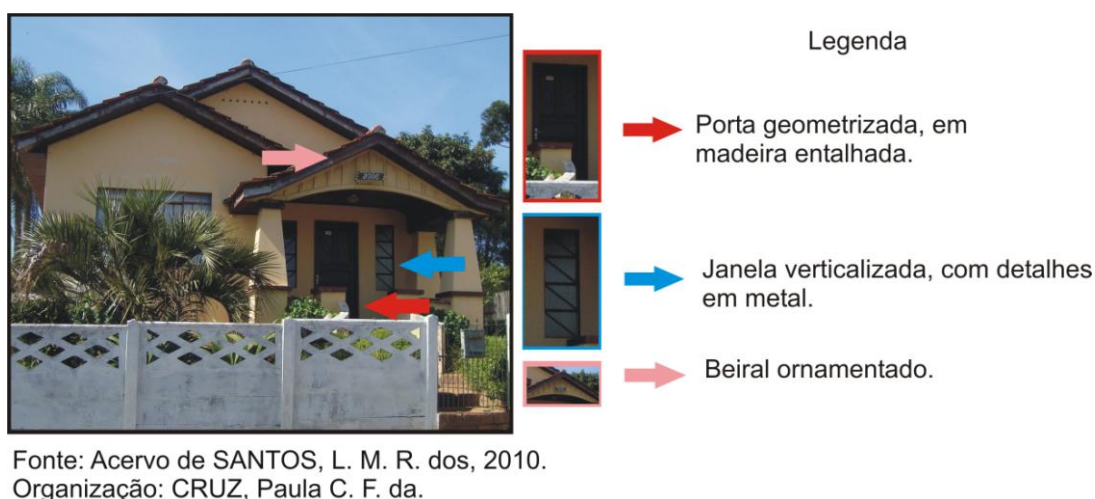


FIGURA 46 - BANGALÔ EM ALVENARIA

Esta figura exhibe um Bangalô em alvenaria. Notar a predominância dos oitões triangulares e porta de entrada, guarnecida de duas janelas altas, laterais.

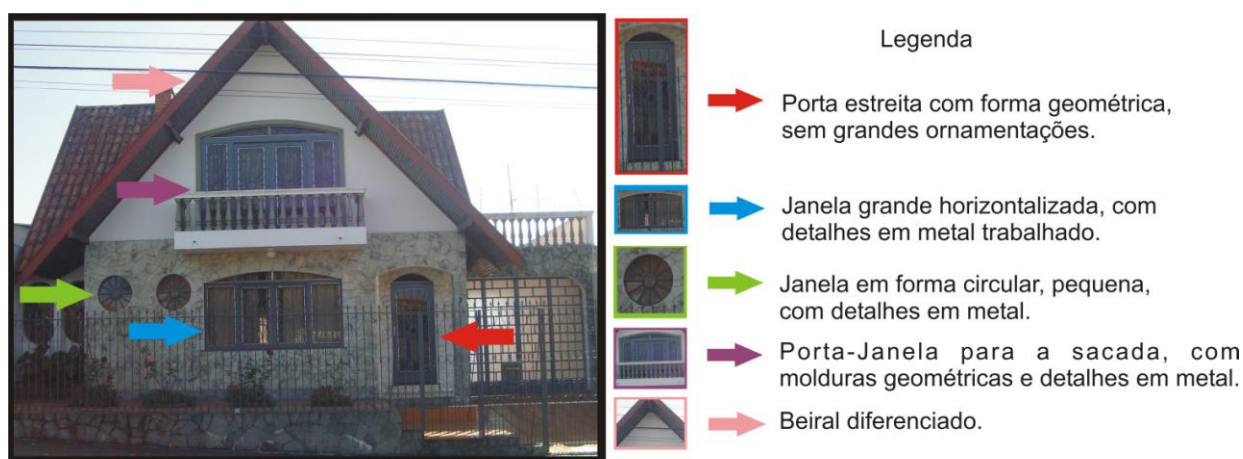
Isso é muito comum nos bangalôs, inclusive os históricos, de madeira. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 47 - BANGALÔ DE MADEIRA CLÁSSICO

Aqui tem-se um Bangalô de madeira clássica. As janelas de ferro denunciam uma nascerça por volta dos anos 50 do século XX. Trata-se de uma arquitetura sem arquitetos. Nenhuma obra de autor, mas provinda do arraigado sentimento de “construir por seus próprios meios”, típico da época (anos 30 a 60). (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 48 - CHALÉ ALEMÃO

Um Chalé alemão, com detalhes que fogem um pouco ao estilo: pedras no térreo (o original seria apenas no embasamento). Janela curiosamente arqueada (arco muito abatido, reminiscência do colonial luso brasileiro). (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 49 - BANGALÔ MODERNO

A Figura 49 mostra uma atualização do bangalô. Notar a semelhança dos três telhados com os três telhados da Figura 46. Esquadrias atualizadas (retangulares, sem ornamentos). (LAROCCA JUNIOR, 2010).

O cenário deste Bairro, na sua parte ocidental apresenta-se de forma diferenciada, em virtude de seu contexto histórico. Em um primeiro momento, devemos considerar que o eixo principal do Bairro dá uma impressão de que é muito mais adensado do que o Bairro Oficinas. Os seus eixos principais, a Avenida Ernesto Vilela e a Rua Dom Pedro II, concentram as atividades comerciais e até industriais do Bairro. Do eixo principal partem dois espigões secundários: um para o Norte, com as Ruas Francisco Otaviano e Bento Ribeiro, e um para o Sul, ao longo da Rua Londrina. Nesses eixos secundários, se encontram o comércio de pequeno porte e moradias. A Rua Londrina, por exemplo, é composta por residências individuais e de madeira que se destacam na paisagem do Bairro à semelhança de Oficinas.

A história do Bairro começou em 1878, quando ‘aportam’ nos Campos Gerais os russo-alemães provenientes da Rússia, das margens do Rio Volga. Eles foram convidados por D. Pedro II que tinha a intenção de povoar as terras no Brasil, as quais eram vastas e apresentavam escassez de mão-de-obra para aproveitá-las (CHAMMA, 2007, p. 141). Em Ponta Grossa, esses imigrantes se estabeleceram em vários núcleos como: Uvaranas, Neves, Nova Rússia e Colônia Dona Luiza, além de muitas outras colônias rurais. Os terrenos dessas colônias foram cedidos por amigos ou comprados do governo municipal com suas parcas economias. Nesses núcleos, os colonos passaram a cultivar hortaliças, formando pomares, dedicando-se à criação de galinhas e de gado leiteiro, e assim reproduzindo os antigos padrões de casas de colonos da Rússia. Aprenderam o idioma brasileiro de maneira a

comunicarem-se de forma amigável com os vizinhos. Na Nova Rússia, os Justus e os Roedel destacaram-se na fabricação de banha e na criação de suínos, o que deu origem a uma pequena industrialização no Bairro – um fato novo para a economia da Ponta Grossa agrária brasileira (*ibid.*, p. 132).

Os russo-alemães também foram aproveitados enquanto mão-de-obra na construção das primeiras ferrovias, como é o caso de Ponta Grossa e esse empenho e espírito empreendedor sempre chamou a atenção de D. Pedro II, que fez de tudo para que estes cidadãos permanecessem no Paraná (*ibid.*, p. 134-135). Outrossim, a revolução das “carroças russas”, carroças de quatro rodas para cavalos ou muares, teve grande destaque enquanto um meio de transporte inovador, comparado aos antigos carros de boi, até então em uso. Assim, o Bairro adquiriu um ar absolutamente exótico no cenário brasileiro, onde se misturava uma cultura de “alta tecnologia”, com oficinas, fábricas e moradias no estilo europeu (casas com porão e sótão, por exemplo), associado à cultura colonial européia.

Hoje, essas casas que no passado tinham grande destaque, aparecem apenas em poucos lugares do Bairro, desenhando a sua paisagem. Tendo em vista o próspero sucesso econômico dos seus moradores, iniciou-se uma “brasilianização” estética do Bairro, sendo que a partir dos anos 1920 a paisagem urbana sempre acompanha no seu eixo principal os processos estéticos da sociedade em geral. Ou seja, o conteúdo estético que já conhecemos na Avenida Manoel Ribas e na Avenida Vicente Machado, demonstrando desta maneira, o sucesso da integração estética da sua população. Nos exemplares que fotografamos, cujas imagens foram exibidas nas figuras acima, salientamos de maneira significativa, com base em Kohlrausch (2007) como a arquitetura de migração em madeira, a arquitetura de imigração em alvenaria e a arquitetura popular brasileira se mistura mais e mais com elementos industriais.

Compreendemos que a participação ativa dos cidadãos deste Bairro garante que o processo estético, o qual perpassa a construção desse espaço urbano, está intrinsecamente ligado à cidade orgânica, onde se configura cada casa nos moldes de uma casa modelada, mas procurando a sua individualidade. O encontro de culturas construtivas distintas, o que produziu uma arquitetura singular diferente dos exemplares dos seus países de origem, mas também fora do comum no Brasil (BATISTA, 2007, p. 1-3), cria até hoje um cenário dos russo-alemães, que permeia a paisagem urbana em pontos distintos, mas isolados. Esse elemento estético,

entretanto, não é interpretado pela população assim, como não existe um forte interesse em pesquisar e destacar os elementos estéticos deste encontro cultural.

Assim, outros modelos urbanos se configuram neste território que compreendem o *design* urbano geometricamente desenhado ou planejado. Isso inclui as formas arquitetônicas modernas, as quais são visíveis nas casas e nas diferentes especializações comerciais e de serviços, industriais, religiosas, etc. Convém ressaltar que as práticas estéticas e culturais na modernidade estão associadas às experiências cambiantes do espaço/tempo, uma vez que elas envolvem a construção de representações e artefatos espaciais a partir das experiências humanas, conforme aduz Harvey (1992, p. 293).

Dessa maneira, o que percebemos é que existe o nome do Bairro que se refere ainda à longa história de uma integração étnica no conjunto da cidade. O lugar não apresenta uma posição destacada, se submetido ao processo estético do conjunto da cidade. O que chama a atenção é que nesta região não existem prédios de grande destaque estético da elite tradicional pontagrossense, ao contrário de outro Bairro da cidade, que é Uvaranas, que descreveremos a seguir.

4.5.8 Cenário 8 – Da Igrejinha de Uvaranas a Carlos Calvalcanti

No mapa abaixo, tem-se a localização do Cenário 8, no qual desenvolvemos a pesquisa de campo na Avenida General Carlos Cavalcanti.

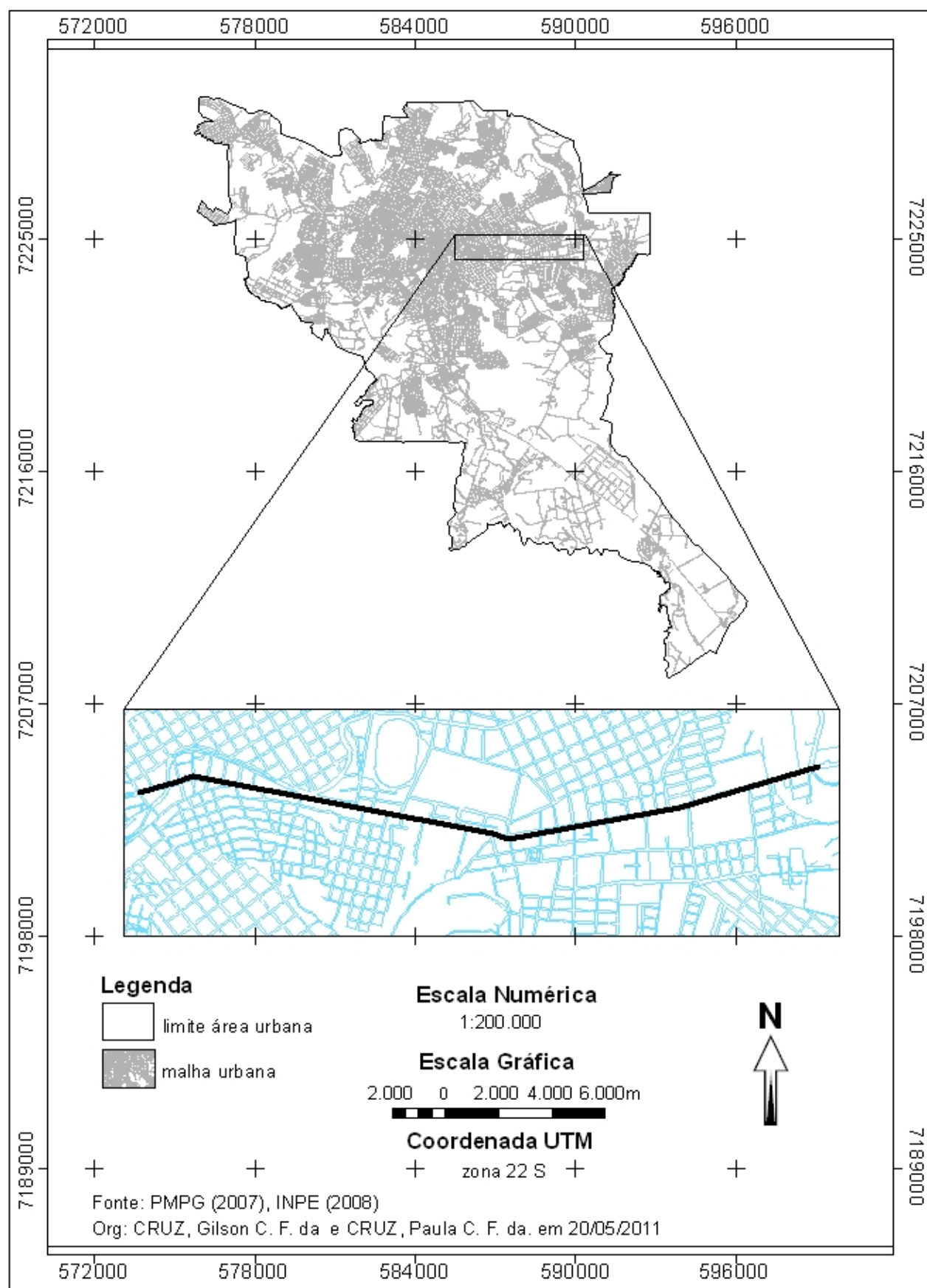
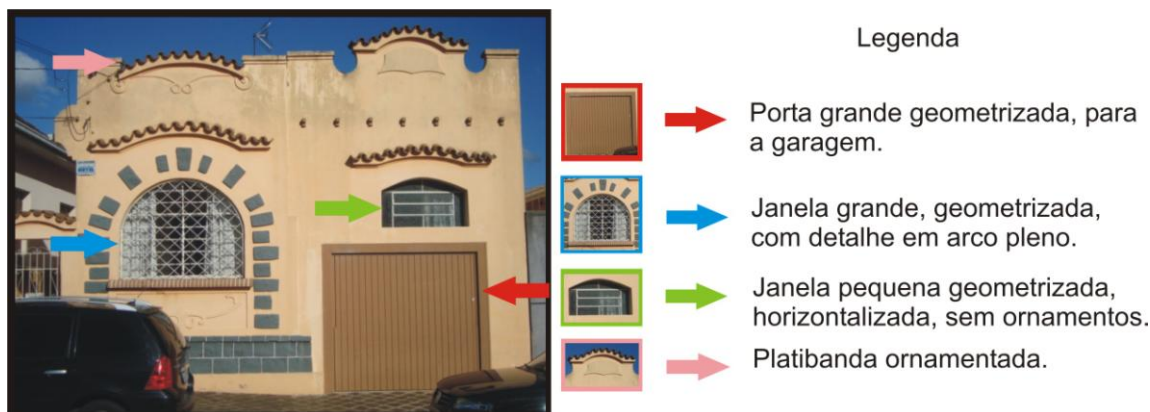


FIGURA 50 - CENÁRIO 8 – DA IGREJINHA DE UVARANAS A CARLOS CAVALCANTI

A origem de Ponta Grossa está intrinsecamente ligada às sesmarias e fazendas que surgiram no final do século XVII e durante o século XVIII e pelo caminho das tropas que atravessava os Campos Gerais fazendo ligação de São Paulo a São Pedro do Rio Grande. (CHAMMA, 2007, p. 61). No Rincão das Uvaranas existiram muitas fazendas e grandes extensões de terras desses fazendeiros. Tais terras foram no final do século XIX compradas pelo Governo da Província com dinheiro do Império, o que possibilitou a formação do Núcleo de Uvaranas, o qual deveria abrigar as famílias russo-alemãs que estavam chegando ao Paraná (*ibid.*, p. 62-63). Os imigrantes que aqui se estabeleceram transformaram suas áreas em chácaras com grandes pomares, destacando-se a vinicultura. Entretanto, o impacto cultural dos russo-alemães em Uvaranas fora muito menor do que na região de Nova Rússia, provavelmente pelo fato de que aqui se encontrou uma região de grandes fazendas interligando Ponta Grossa com a importante estrada do Cerne em direção a Castro e Curitiba.

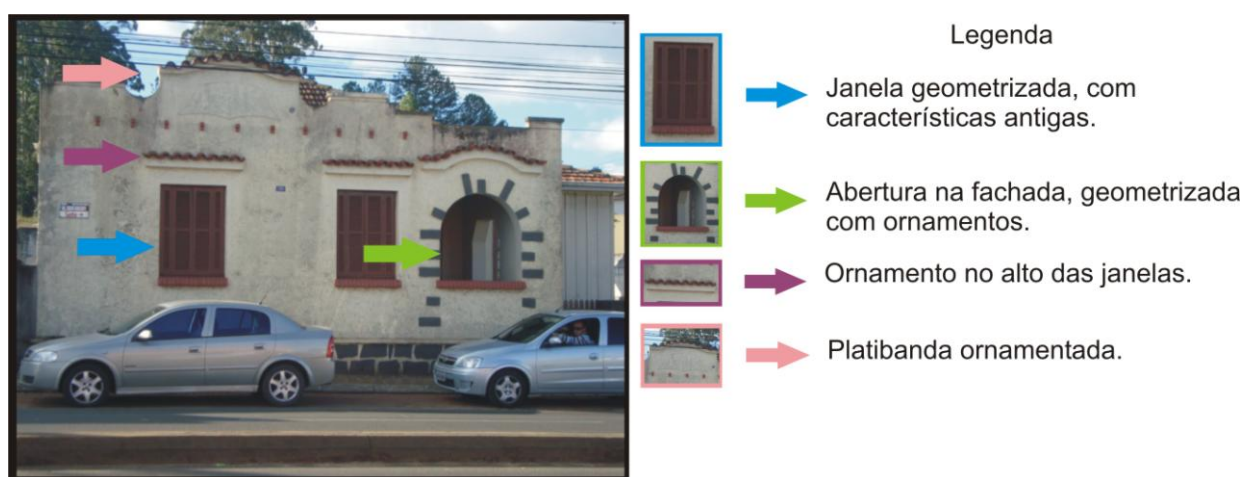
De 1908 a 1912, o Prefeito José Bonifácio Guimarães Vilela fez a doação de um terreno que confrontava com o Prado de Corridas para o 5º Regimento de Infantaria que à época apresentava uma arquitetura em barracões de madeira. Em 1923, definitivamente esse Regimento inaugura sua sede com edificações em alvenaria, vindo mais tarde a se descentralizar e tornar-se o 13º Batalhão de Infantaria Blindada (BIB). Tal fato impulsionou a expansão urbana do Bairro de Uvaranas, incluindo também a construção de uma série de residências em alvenaria, formando a Vila Militar destinada à moradia de militares graduados. Com a consolidação do 13º BIB, a principal artéria que fazia ligação do centro da cidade com o Bairro, a Avenida General Carlos Cavalcanti passa a ser pavimentada, na gestão do Prefeito Albary Guimarães. (CHAMMA, 2007, p. 65-66).

Essa breve história do Bairro de Uvaranas nos permite avaliar a estrutura do Bairro em termos de formas arquitetônicas, levando-se em consideração que em nosso trabalho de campo percorremos a Avenida General Carlos Cavalcanti. Nessa via encontramos uma miscelânea de estilos (*art déco*, neo-clássico, eclético, europeu e moderno), os quais podem ser visualizados pelas figuras a seguir:



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 51 - RESIDÊNCIA ESTILO NEO COLONIAL



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 52 - RESIDÊNCIA ESTILO NEO COLONIAL

Dois exemplares de neo colonial (Figuras 51 e 52) com forte influência do estilo Missões Espanholas. O neo colonial foi cultivado no Brasil antes da assunção do Modernismo (por volta de 1930) como uma busca das raízes luso-brasileiras. No entanto, os exemplares das fotos são neo-coloniais tardios, provavelmente de pouco depois da Segunda Guerra Mundial, na versão Missões Espanholas, muito cultivada na Califórnia e propagada pelos filmes de Hollywood. Perceba-se no estilo um certo parentesco com o Barroco, não só pelo uso de elementos curvos (arcos, platibandas arqueadas) mas também pela emotividade que procuravam transmitir através da arquitetura. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

É preciso destacarmos que essa região configura uma cidade orgânica irregular e ao mesmo tempo planejada geometricamente. Aqui se reúne a

funcionalidade comercial com um ‘estetismo refinado’ e o moderno, denotando uma nova configuração da vida cotidiana urbana no Bairro. Ao nos referirmos inicialmente ao núcleo inicial, da conexão do Bairro à linha férrea, não podemos deixar de fazer referência à ‘Igrejinha de Uvaranas’, que nas palavras de Brandão (1999, p. 41), se caracteriza pelos traços característicos da catedral gótica dos períodos precedentes do medievo, fazendo alusão assim, à europeização da paisagem pontagrossense pelos migrantes, e também pela ferrovia como expressão do progresso “europeu”. Na Igreja (Figura 53), situada no topo de uma colina no centro do Bairro de Uvaranas, se reúnem a longitudinalidade de uma igreja gótica, com sua espiritualidade e conformação espacial, representando no seu espaço interior elementos do Barroco. Ainda, a verticalidade torna a Igreja um signo concorrencial no estilo Românico para o centro da cidade com sua catedral gótica. Assim, a estrutura da Igreja é valorizada numa comunicação estética na paisagem urbana, para introduzir, de forma supostamente harmônica, uma resposta aos anseios existenciais dos novos moradores que garantem seu espaço religioso diferente, com influência italiana e alemã (românico), à semelhança da “Igreja dos Polacos” com seu gótico eclético. Outrossim, tais construções arquitetônicas causam uma transcendência na visibilidade da paisagem urbana. (BRANDÃO, 1999, p. 59-60).



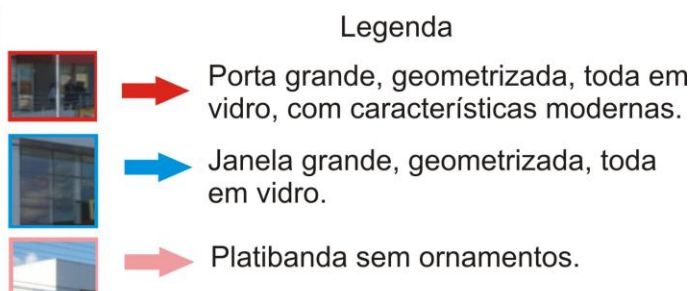
Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 53 - IGREJINHA DE UVARANAS

Como nos outros bairros pesquisados, a linguagem geométrico-matemática e a racionalidade concretizam-se no espaço por meio da arquitetura do Bairro de

Uvaranas, com a mesma diversidade (e até cacofonia) estética, a partir dos anos 1940, enunciando a heterogeneidade espacial de uma sociedade de encontro entre luso-brasileiros e sua elite tradicional, e diferentes grupos de migrantes que se estabelecem ali. O repertório histórico-cultural simboliza nas suas formas arquitetônicas a presença formal dos imigrantes e da elite tradicional. Por isso, quando se perdem os referenciais tradicionais dos grupos étnicos, estilos homogeneizadores, como o *art déco* e a geometrização (com formas lineares) ‘limpam’ a paisagem urbana das diferenças culturais, para garantir uma individualidade nova, o moderno, que rompe com este passado e seus estilos historicistas. (MIGLIORINI, 2008, p. 35-36).

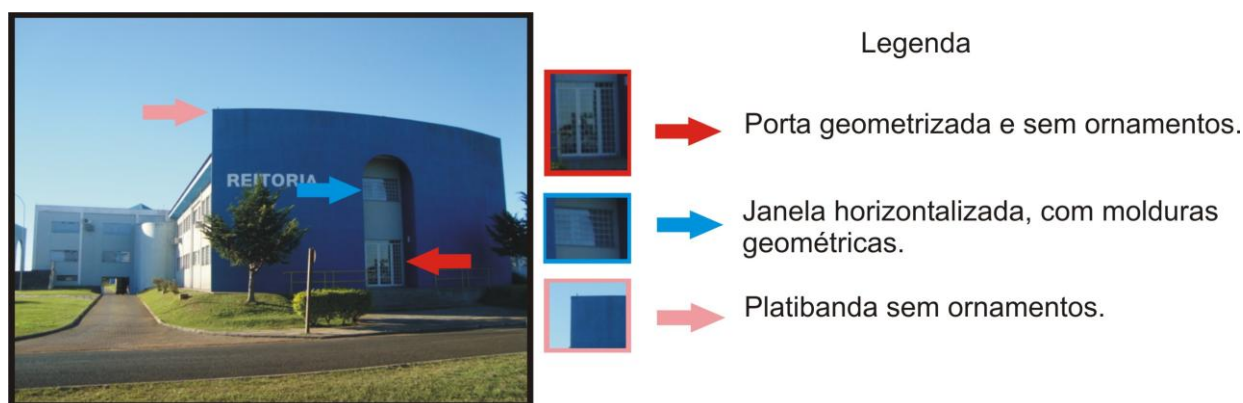
Consequentemente, a arquitetura moderna que hoje se faz presente na paisagem urbana de Uvaranas, a exemplo do Supermercado Condor (Figura 54) da Reitoria da UEPG (Figura 55), do CAS (Centro de Atenção à Saúde), acaba abolindo estética e continuamente estas referências formais na sua compreensão. Confere-se então, um novo tratamento ao espaço, em virtude da volumetria e dos vidros e, ainda pelo uso do aço que abstrai qualquer lugar histórico. A limpeza das formas rebuscadas que predominavam anteriormente em alguns trechos da Avenida General Carlos Cavalcanti, deixa espaço para uma produção funcional das edificações, cujas plantas se adaptam às necessidades dos habitantes. Expressa-se nessa transformação a história de um lugar repleto de múltiplas identidades que carrega manifestações culturais de forma fragmentada.



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 54 - SUPERMERCADO CONDOR

O supermercado projetado por Dória Lopes & Fiuza (Figura 54) na Avenida Carlos Cavalcanti é um exemplar do Modernismo como ele chegou ao Século XXI, já despidido de uma certa rigidez. Ainda estão presentes os planos de vidro (mas sem tomar conta da fachada inteira), as platibandas com o telhado escondido (mas sem chegar ao terraço-jardim). Até os *pilotis* (os pilares isolados que sustentam o maciço acima) estão escondidos sob a forma de subsolo. A ausência de ornamentos, grande marca do Moderno, continua presente. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 55 - PRÉDIO DA REITORIA DA UEPG

O prédio da Reitoria da UEPG (Figura 55) corresponde a um tardo-moderno que já incorporou algo da reação do pós-moderno. Daí a empena curva (evocação barroca?) com a reentrância terminada em arco pleno, duas soluções quase impossíveis no âmbito do Modernismo mais estrito, embora presentes na obra de alguns *enfants terribles* como Niemeyer, por exemplo. Na fachada frontal (oeste), uma colunata curva evoca elementos históricos (como os frontões gregos cultivados por muitas universidades, liceus, museus). Evocar a história é típico do pós-modernismo, mas entra muito discretamente na composição da Reitoria. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

4.5.9 Cenário 9 – O Núcleo Santa Paula: ‘Habitações Populares’

A Figura 56 apresenta a delimitação da área de estudo correlata ao Cenário 9 – do Núcleo Santa Paula.

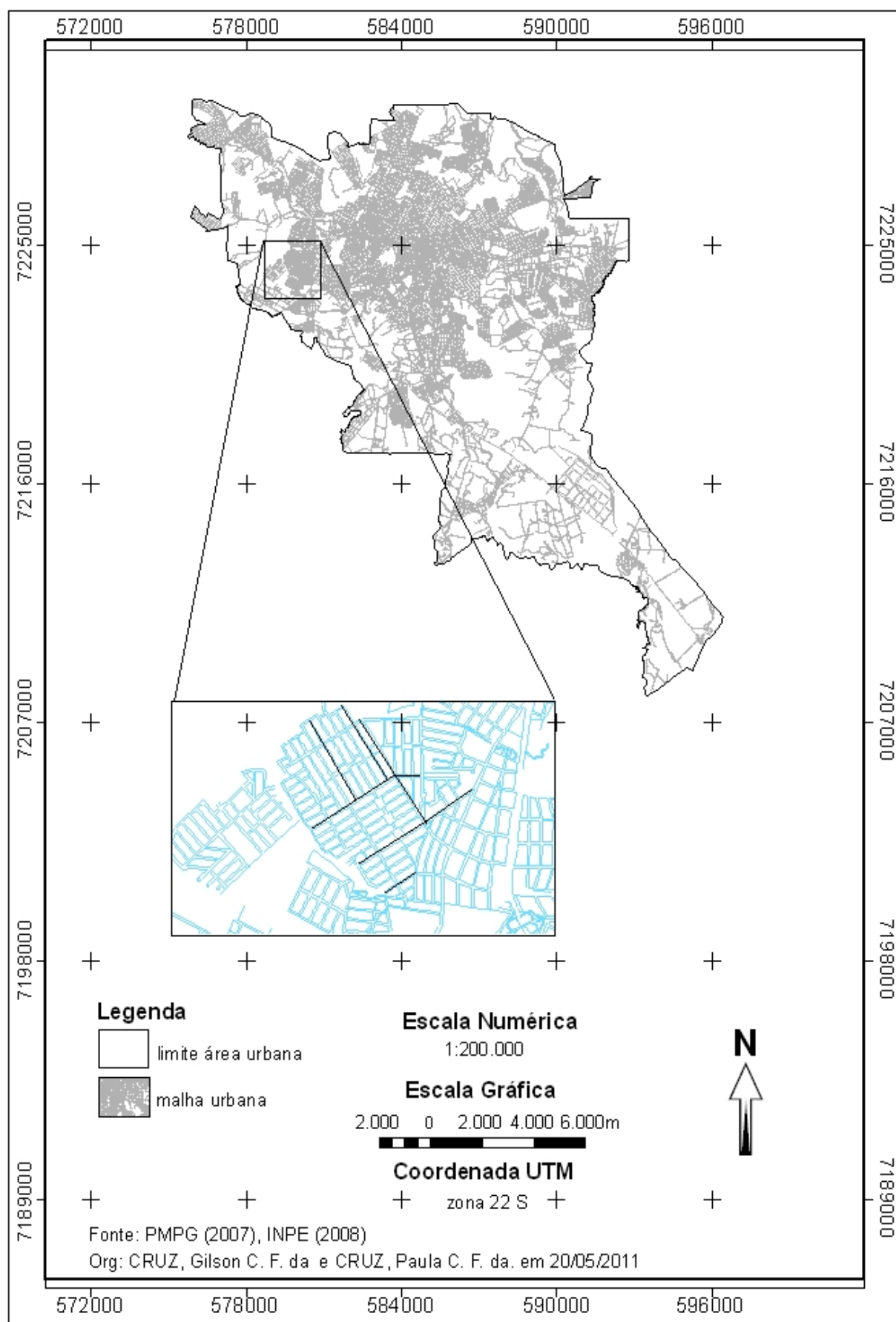


FIGURA 56 - CENÁRIO 9 – O NÚCLEO SANTA PAULA: “HABITAÇÕES POPULARES”

Esse Núcleo Residencial está localizado no Bairro Contorno, o qual desenvolveu-se em função da rodovia BR 376 e suas funções industriais e comerciais concentram-se ao longo desta via. Se destaca nesse Bairro o Centro de Eventos, o qual dispõe de uma ampla estrutura destinada a festas, shows, rodeios, Centro Agropecuário. É importante afirmar que o Núcleo Residencial Santa Paula constitui uma importante 'região' socioeconômica do Contorno, em virtude da presença dos estabelecimentos comerciais e de outros equipamentos urbanos que ali se encontram. (PEREIRA; SAHR; 2002, p. X-21; 22). No que diz respeito ao padrão das residências, que ao mesmo tempo está relacionado com a sua estrutura arquitetônica, podemos afirmar que apreendemos na paisagem urbana da Santa Paula, casas que mantêm o estilo tradicional estabelecido pela Companhia de Habitação outras que já sofreram um processo de ampliação/transformação, adquirindo novas formas (imitando os estilos europeu e moderno), conforme exibem as Figuras 57 e 58:



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 57 - RESIDÊNCIA ESTILO ECLÉTICO POPULAR

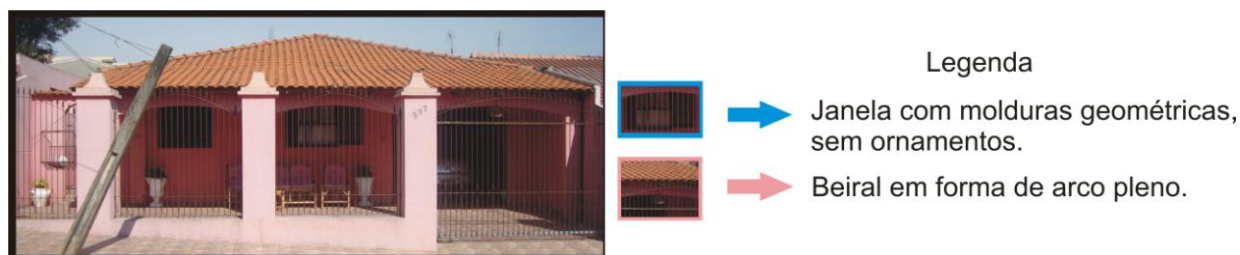
Exemplar de um eclético popular, sem estilo definido. Combina elementos do vernacular étnico europeu no telhado (existência de camarinhas) com um térreo onde coexistem janelas em arco abatido (que eram características do colonial de ascendência lusa) com outras aberturas terminadas em arco romano (pleno). A porta da garagem é de verga reta (Obs: nem colonial luso, nem romanos, nem europeus do século XIX tinham carro, muito menos garagem). Se houvesse alguma cocheira, seria fora do corpo principal da casa. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 58 - RESIDÊNCIA SEM ESTILO DEFINIDO

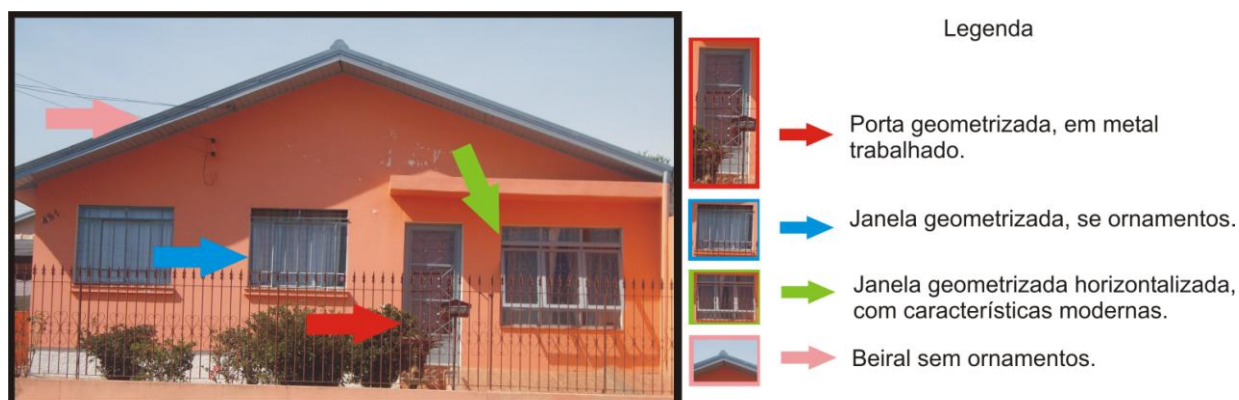
A Figura 58 também apresenta-se sem estilo definido, tem mais coerência do que a anterior: todas as aberturas são em arco abatido (porta, janelas, porta de garagem). A mesquinhez da área de janelas, além de (provavelmente) desobecer os códigos quanto à iluminação mínima, cria uma predominância de cheios sobre vazios (muito mais parede cega do que aberturas). (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

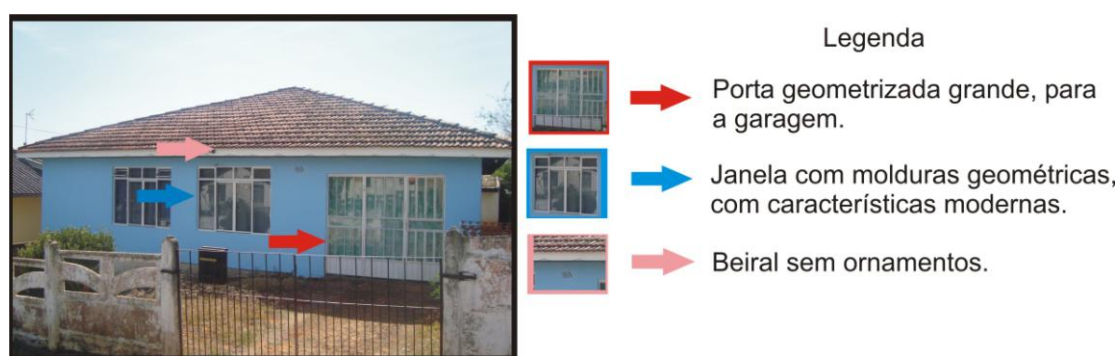
FIGURA 59 - RESIDÊNCIA ESTILO COLONIAL POPULAR

Esta figura também exibe uma amostragem popular de elementos do repertório colonial, a mais coerente das três casas fotografadas: todos os arcos são abatidos (o que lembra colonial português), o telhado de telhas coloniais também. O avarandado frontal cria um clima meio rural, o que combina com o repertório empregado. (LAROCCA JUNIOR, 2010).



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 60 - RESIDÊNCIA ECLÉTICO CONTEMPORÂNEO POPULAR



Fonte: Acervo de SANTOS, L. M. R. dos, 2010.
Organização: CRUZ, Paula C. F. da.

FIGURA 61 - RESIDÊNCIA ECLÉTICO CONTEMPORÂNEO POPULAR

As Figuras 60 e 61 são exemplares de casas que apresentam uma construção simples do que propriamente uma arquitetura. Configura uma espécie de eclético contemporâneo popular, não exatamente vernacular (essa expressão fica reservada para um estilo enraizado na tradição, com autenticidade). Os telhados das casas representadas nas Figuras 58 e 60, ambos de duas águas e com cumeeira perpendicular à rua, lembram vagamente uma origem Europa Central. A Figura 61, com seu telhado quatro águas, parece ter influência mediterrânea. Note-se portanto, que são todas edificações contemporâneas sem estilo. (LAROCCA JUNIOR, 2010).

Além da BR 277 estabeleceu-se, a partir dos anos 1970, um Bairro inteiro para a população de baixa renda, em muitos casos trabalhadores que atuam nas áreas industriais de Ponta Grossa ou nas oficinas mecânicas da própria BR. Desse modo, o Bairro configurou-se a partir de uma evolução planejada, mas ganha suas próprias características orgânicas num cenário arquitetônico de auto-ajuda ou de núcleos de habitação organizados pelo Poder Público, e depois modificados num

processo de apropriação arquitetônica e estética das edificações pela própria população de baixa renda. Desenvolveu-se uma arquitetura vernacular nos moldes do modernismo e da disponibilidade financeira de cada família e morador, onde se expressam, apesar de certa precariedade, os anseios dos moradores provavelmente, numa autonomia maior, do que nos centros estéticos conformados pela classe média ou pelas elites da cidade. Enquanto o desenvolvimento segue primeiro a evolução de uma cidade planejada, com plantas geométricas regulares normatizadas por leis urbanísticas específicas, muitas casas no seu projeto original, as quais foram planejadas pelo Poder Público Estadual, apresentam-se esteticamente ‘simples’ na sua forma e conteúdo, mas ganham seu diferencial com cada modificação das casas, adquirindo características de auto-representação estética.

A simples materialidade da paisagem em alguns exemplares não chega a causar nenhum ‘impacto visual’, outros por sua vez, a exemplo das figuras já exibidas anteriormente, mostram um valor estético singular, em virtude da beleza de suas formas exteriores. Ambos os modelos derivam de uma realidade histórica que está intimamente ligada com o espaço social, ou seja, o espaço produzido pelos cidadãos que têm transformado ou ampliado suas casas modificando o seu *design* tradicional ou simplesmente mantendo suas formas originais. Compreendemos essa ação como sendo uma maneira do indivíduo tornar esse ambiente mais aconchegante porque “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” e ainda, “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas”, onde os “valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas”. (BACHELARD, 2003, p. 24; 27; 33).

Assim, esse Bairro representa uma geografia dos gostos e de culturas diferenciadas, os quais qualificam esse cenário como aquele que enuncia uma linguagem arquitetônica popular e uma tendência democrática e cosmopolita, tomando como exemplo a análise de Sutil (1996, p. 100), acerca de seu estudo sobre *O Espelho e a Miragem: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do início do século*. E ainda, as formas geográficas, sociais e estéticas permitem variadas leituras e influências comuns a uma cidade que se desenvolveu impulsionada por várias ramificações de imigrantes, agora da população rural que se muda para as periferias das cidades médias do Paraná.

Esse cenário configura assim uma resposta estética ao modernismo, nas linhas retas, puras, limpas e sem ornamentos que dominam as edificações, e garante acima de tudo um novo modo de morar, citando Migliorini (2008, p. 80-82), onde o espaço social é valorizado, proporcionando um convívio mais intenso entre os moradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática que abordamos neste trabalho, a qual destaca uma visão artística da cidade, evidencia algumas lacunas na atual geografia urbana e cultural que necessitam ser preenchidas. Isso porque a ciência e a ‘cidade’ sempre efetivaram um forte diálogo, como ambos representam a imersão do homem pelo seu interior/exterior. Essa imersão acontece não apenas através de uma organização funcional da cidade ou por uma lógica coerente da cidade, mas também através de componentes culturais e corporais. Nesse sentido, observar a cidade na sua superfície significa artificializá-la indevidamente, ou seja, corta-se-lhe dessa maneira, o seu ‘conteúdo material’ que é a existência humana e suas forças. Quando Henri Lefebvre sugere uma (re) apropriação da cidade pelo habitante, o filósofo busca exatamente esta interligação. Assim, o autor se afasta de um lado, de uma abordagem funcional e até crítica do capitalismo da cidade, mas igualmente de uma artificialização ornamental da cidade que a torna um mero objeto de arte. Ao invés disso ele procura compreender, seguindo Heidegger, o “habitar” na sua profundidade.

Nessa pesquisa temos demonstrado, como essa preocupação permeia a história urbana desde os seus primórdios, quando a cidade fora compreendida como uma expressão religiosa, filosófica, sociológica e até econômica nas suas diferentes nuances. As discussões estiveram centralizadas em torno de antropologias culturais que se diferenciam no tempo e no espaço e caracterizam-se por suas especificidades.

Para esse fim, propomos uma abordagem teórica que parte de uma visão da cidade, onde o espaço urbano é primeiramente visto como palco do agir, seja como expressão abstrata de relações sociais ou como cenário de estratégias concretas, ou ainda como inspiração de ações utópicas. Nesse caso, a cidade é um campo energético, em virtude de que suas tensões articulam entre si a ordem próxima (individual ou coletiva) e distante (sistêmica e social). Tal perspectiva comprova que o corpo da cidade é um aspecto formal, uma estética de uma concentração de forças sociais. Para compreender esta estética que isola e concentra determinados aspectos da cidade procuramos apreender a poética urbana que nos guia para a compreensão existencial e profunda da vida humana nesse ambiente.

O nosso estudo refere-se propositalmente a uma cidade onde o aspecto estético nunca se destacou como um elemento forte no conjunto da cidade. Evidentemente, alguns moradores tentaram isolar-se através de determinadas arquiteturas, outros foram criticados porque não se preocuparam com a estética. Em nenhum caso, entretanto, a cidade destacou-se enquanto um produto estético. Mesmo assim, a cidade de Ponta Grossa é caracterizada como um lugar simbólico onde a historicidade se dá através da sua história social e econômica, como idílio das emoções e sinergias emanadas pelas diferentes manifestações identitárias. Nesse palco delineiam-se as matizes que conferem à cidade uma nova urbanidade na sua evolução, sendo estes produto, vivências, solidariedades, valores, tensões, projetos e práticas sociais, na visão de Ditzel (2007, p. 45). Nascida sob a hegemonia das fazendas e diversificando-se a partir das atividades produtivas ligadas à erva-mate, madeira, gado, dentre outros e com a presença de migrantes nacionais e estrangeiros, a cidade perpassou uma história cultural de diferentes urbanidades. A aceleração do seu desenvolvimento e sua complexificação social multiplicaram no século XX as experiências urbanas nela e fazem-se melhor refletir nos fenômenos urbanísticos e arquitetônicos. Assim, as casas coloniais de madeira existentes então na cidade passaram a ser substituídas por casas em alvenaria; as casas comerciais mudaram de uma arquitetura eclética e com platibandas ornamentadas para novos estilos modernos como o *art déco*. Novas formas de viver se instauraram, cujos ritmos e comportamentos sociais se tornam predominantemente urbanos. Também o Poder Público local ajustou-se a nova realidade urbana e buscou adequar sua infraestrutura aos novos tempos, seja no alinhamento e alargamento das calçadas das avenidas centrais ou na abertura de novas ruas. Impulsionou-se dessa maneira, uma expansão do antigo núcleo em cima da colina para os três principais eixos tentaculares e radiais, a saber: Nova Rússia, Oficinas e Uvaranas. Tais medidas de embelezamento urbano incluíram áreas isoladas do paisagismo e da jardinagem nas praças e nos largos, principalmente na região central. Aqui se desenvolveu um formalismo geométrico, onde o espaço urbano se transforma no *locus* e na efervescência da plenitude da vivência da cidade e de seus habitantes para uma peça de arte, uma conformação geométrica.

Através da arquitetura e suas transformações é possível rememorarmos esse passado da cidade. Por meio das edificações e de seu conteúdo estético se

‘esconde’ uma arte que poeticamente faz habitar uma filosofia, uma imaginação poética, que se realiza na invenção do *design* das janelas, portas, platibandas e na composição das linhas, superfícies, sombras e luz que estruturam o conjunto. Os elementos constitutivos do conteúdo artístico e suas espacialidades e temporalidades têm contribuído para possibilitar o reconhecimento de um significado social e até mesmo existencial. Todavia, a falta de uma memória coletiva geral e/ou de uma educação geral não permite que sejam decifrados todos estes elementos. O que compõe na realidade hoje, a memória coletiva são as emoções e as aspirações. Por isso, é preciso manter uma estreita ligação com o passado, presente e futuro para não perder as referências afetivas com o ‘lugar’ onde moramos e com os artefatos urbanos que estão enraizados em nosso íntimo.

A cidade de Ponta Grossa a exemplo de outras cidades paranaenses e no Brasil transformou-se sob muitas influências, agregando múltiplas funções, as quais se entrelaçam, conferindo ao *design* urbano uma singularidade e também uma complexidade ímpar. Essa “amalgamação” faz parte da identidade cultural de cada cidadão, seja na memória, ou no esquecimento. Quem sabe rememorar a infância, que “andava por toda a cidade e também pelos sítios da redondeza, na companhia de amigos.” Quiçá, “a cidade da primeira vez. Do primeiro beijo, da primeira bebedeira, da primeira decepção amorosa”, nos versos de Sanches Neto (2008, p. 2). Eis aqui uma ligação existencial!! Mas também quem não conhece ou reconhece a cidade, que se choca com ela, que a torna incompreensível, sem laço pessoal, desenvolve uma visão estética desse espaço.

Portanto, a geografia simbólica das formas arquitetônicas de Ponta Grossa é a representação das personalidades criadoras que produzem obras-primas invisíveis na cidade; invisíveis para os demais que apresentam outra compreensão estética, apesar de que eles sempre se referem a elementos materiais. Assim, os elementos culturais da sociedade princesina, demonstram a falta de integração estética social. As fases estéticas delineadas para a arquitetura de Ponta Grossa seguem evoluções nacionais e internacionais, no que diz respeito às formas de morar e observar, integrando e/ou segregando através da diferenciação estilística a sociedade. Isso vale tanto para a forma funcional, como política e social. Nesse sentido, a cidade pode ser lida esteticamente como expressão de uma obra de arte que prefigura, influencia, mas também responde a configuração social através do seu *design* urbano.

Os cenários especificados nesse estudo, são exemplos da diferenciação nítida da sociedade urbana de Ponta Grossa. Neles se diferenciam claramente intenções funcionais nas áreas planejadas, intenções sociais nas partes orgânicas e intenções meramente estéticas (mas também econômicas e de poder) nas partes ornamentais. Alguns cenários mais centrais sofreram mais intervenção econômica e política esteticamente (elementos conformadores), enquanto outras áreas, principalmente de moradia, ganharam aspectos sociais mais orgânicos, até existenciais da vida cotidiana, sendo mais diferenciador e utópico. Podemos afirmar que a cidade de Ponta Grossa, desconhecida no interior do Paraná, representa uma obra de arte, cuja forma arquitetônica está interligada com os campos culturais (conhecimentos) e interativos (ações) se apresentando na sua singularidade estética.

A nossa análise demonstra que a visão de uma cidade oscila entre o mero descritivo e o existencial dos seus moradores. Mas a própria visão existencial diferencia-se entre o ideológico-existencial (semiótico) e o estético-existencial (perceptivo), ganhando em cada área da cidade e em cada bairro níveis diferenciados em termos de profundidade existencial e diferenciação social. Assim, Ponta Grossa e sua malha urbana podem ser interpretadas como expressão de tais tensões, sendo formadas dessa maneira na sua evolução histórica e na formação de seus moradores.

Várias observações estéticas chamam a atenção nesse sentido. A cidade de Ponta Grossa começou, como mostra o Capítulo 4.1, como uma cidade agrícola, com base em uma economia no *hinterland*. No séc. XVIII avulta-se como uma cidade tropeira baseada na pecuária, e no final do século XIX emerge como uma cidade de produção da agricultura colonial, com métodos de produção trazidos pelos imigrantes (colonos). A partir do século XX, tornou-se cidade ferroviária (até os anos 1980), desenvolvendo também uma industrialização incipiente. A partir dos anos 1970, quando a indústria passou a se localizar no Distrito Industrial, o centro urbano de Ponta Grossa ganhou novo impulso através do seu comércio e serviços.

Inquirimos dessa maneira, acerca dos efeitos estéticos mediante esse contexto histórico e social na cidade. Na primeira fase, relacionada ao tropeirismo, apenas uma minoria, as elites tropeiras e alguns comerciantes moravam na cidade, enquanto grande parte da população 'sustentava-se' fora da cidade, ou seja, na área rural. Assim, o núcleo urbano apresentou apenas padrões estéticos das classes alta

e média no final do século XIX com uma arquitetura eclética, com muitas influências europeias, construindo suas casas (casarões e casas de comerciantes) geralmente com tijolos. As classes populares alojaram-se, em pequeno número, na periferia, onde mantiveram principalmente arquiteturas vernaculares rurais (quer dizer, com casas de madeira e, às vezes de tijolos, como no caso dos russo-alemães e italianos. Nessa fase eclética, as praças da cidade eram os centros estéticos. Neles se aglomeravam as edificações principais, e ali se reproduziam também as fachadas ecléticas (conforme cenários 1 e 4 e também na periferia da Praça Barão de Guaraúna). À exceção, podemos mencionar a Rua Augusto Ribas, por onde passaram no século XIX, as tropas. Nesse ambiente, configurou-se muitos casarões ecléticos, sendo que vários deles permanecem até hoje (cenário 2). As ruas comerciais (Rua XV de Novembro e Avenida Vicente Machado), que compreendem o cenário 3 também se destacam neste contexto. No entanto, é preciso considerarmos que enquanto as Praças e a Rua Augusto Ribas foram formadas pelas casas de moradia da elite, as ruas comerciais ganharam sua estética com uma competição estilística nas suas fachadas (e assim pelo público). Dessa maneira, podemos dizer que os casarões da elite se fecharam pela estética pomposa, afastando o morador comum e as fachadas das ruas comerciais buscaram atrair o consumidor, em muitos casos a própria elite e a classe média.

Com a introdução da ferrovia na cidade no início do século XX, mudou completamente o padrão estético da cidade. Agora, o novo centro se estabeleceu na encosta ocidental do antigo núcleo (a Rua das Tropas tinha ficado no lado oriental), onde se encontraram várias linhas de trem no pátio, e onde se construíram duas estações de trem (uma delas, a Estação Saudade, no estilo eclético). Essa mudança do centro da cidade da Praça central – Praça Marechal Floriano Peixoto para o trem – fortaleceu as ruas de comércio, com sua orientação ocidental-oriental. Dessa maneira, valorizou-se primeiro a antiga Rua de comércio – Rua XV de Novembro, que ganhou uma modernização através de transformações de fachadas ecléticas para fachadas no estilo *art déco* e também a Avenida Machado – cenário 3, também passou por este processo. Destarte, o estilo *art déco* acompanhou esta evolução, principalmente a partir dos anos 1930. A rápida obsolescência da Rua XV de Novembro preservou o ‘aspecto’ *art déco* até hoje, enquanto a Avenida Machado continua mudando o seu visual de forma heterogênea em termos estilísticos (esta situação lembra as praças dos cenários 1 e 4). Por isso, encontramos nessa Avenida também

edificações nos estilos funcionais dos anos 1950 e 1960 e no estilo pós-moderno dos anos 1990. A recente iniciativa da Prefeitura Municipal em combater as propagandas nas fachadas (uma evolução semiótica e capitalista dos anos 1980 em adiante) revelou que muitas dessas fachadas ainda existem na paisagem urbana que compõe essa importante região do comércio pontagrossense.

Enquanto o pátio da ferrovia fortaleceu a diversificação estética no antigo centro da cidade, principalmente com estéticas comerciais, fortaleceu-se no eixo Uvaranas, Olarias e Oficinas, no outro lado do pátio da RFFSA, a industrialização e a criação de bairros de moradia (com trabalhadores industriais e ferroviários). Dos anos 1920 até o presente, estes bairros apresentam certa homogeneidade estética, com casas familiares de jardim. A arquitetura de madeira predominante nos anos 1950 ganhou um visual mais “moderno” com alvenaria, tetos diferenciados etc. Dessa forma, podemos avaliar essa arquitetura como uma ‘arquitetura existencial’, onde os próprios moradores ou receberam casas padrão direto da fábrica empregadora (com um estilo bastante homogeneizado); ou ganharam casas estilisticamente diferenciadas de distintas madeiras e de engenheiros (casas de catálogo). Várias também foram construídas pelos próprios moradores, mostrando maior variedade. Opunha-se essa arquitetura convencional à competição estética que domina no centro da cidade e entre a elite, garantindo certa homogeneidade vernacular. O contraste entre o ornamental e o orgânico (auto-iniciativa da população), cujo fundo é ainda o planejado, reproduz desta maneira, uma das principais tensões da cidade até os anos 1970.

Quando a cidade se reestruturou através da ferrovia e a indústria nas proximidades do centro terminou com a saída dos trens para o terminal de Uvaranas, uma vasta área central perdeu primeiro sua função, e até depois sua configuração arquitetônica. Criou-se assim, um vazio no centro que é precariamente dominado pelo Parque Ambiental. Esse demonstra como – uma estética excêntrica e uma ideologia frágil – a administração pública não tem interesse, pelo menos no caso de Ponta Grossa, em acompanhar as evoluções estéticas na cidade. Dessa maneira, a desestruturação funcional e estética resultou em grandes obras do Poder Público (com uma arquitetura relativamente barata) ou com o *Shopping* (Palladium) com um grande empreendimento comercial preenchendo essa lacuna. Realiza-se aqui uma cidade “planejada” para os outros (o povo), pela própria elite imobiliária que predomina o governo municipal da cidade. Assim, enquanto o sistema

ferroviário havia trazido um complexo funcional coerente para a região, o Poder Público demonstra agora uma incapacidade em enxergar esteticamente a 'região' como um patrimônio dessa herança histórica que envolveu muitas pessoas com suas vidas existenciais no complexo ferroviário-industrial. Outrossim, as estéticas desse conjunto sistêmico, oscilam entre os estilos ecléticos do início do século XX; entre uma abordagem funcional (uma arquitetura com telhados ondulados e concreto); o forçado moderno e pós-moderno (Complexo Esportivo para Deficientes, o popular 'Paraguaizinho') ou ainda, um ornamental vazio, como no próprio Complexo "Ambiental".

Nos Bairros pesquisados – Uvaranas, Oficinas e Nova Rússia – observamos certa diferença em termos estéticos, haja vista que os mesmos ganham uma nova funcionalidade seguindo seus eixos principais (comerciais) como centros de moradia. Tais Bairros surgiram em função de suas topologias, sendo sempre entradas para o Interior, como é o caso de Nova Rússia (cenário 7); para a região Oeste, em direção às fazendas de Ponta Grossa, no caso de Uvaranas (cenário 8) e em direção sul, no antigo Caminho das Tropas para Palmeira, como é o caso do Bairro dos Ferroviários - Oficinas (cenário 6). Percebemos aí uma divisão funcional ao longo das grandes avenidas, como uma 'arquitetura comercial' e suas estéticas profundamente divididas por causa da competição pública e uma relativa homogeneidade dos bairros de moradia. Reaparece neste ambiente a diferença da cidade capitalista entre o elemento ornamental e a vida existencial dos moradores. Entretanto, observa-se nas cassas individuais que gradativamente, elementos ornamentais ganham em importância nas casas familiares, introduzindo 'modas' nesta parte planejada. Assim sendo, esses Bairros são celeiros de ideologias individualizadas da população, um grande campo estético de pesquisa que à exceção de estudos realizados por Marcelo Chemin, ainda não são investigados. Principalmente, o Bairro Contorno, que têm em seus limites urbanos o Núcleo Residencial Santa Paula, que surgiu em função do novo Distrito Industrial, adquiriu uma forte autonomia na arquitetura vernacular, que por motivos de tempo não pudemos investigar.

Dessa maneira, observamos que o relacionamento entre a cidade planejada, a cidade ornamental e a cidade orgânica existencial é bastante fragmentada. Enquanto o centro da cidade e as grandes avenidas mostram pouca preocupação com uma estética de homogeneidade, devido à forte competição ornamental dos

comerciantes e de outros capitalistas, os bairros apresentam uma homogeneidade e tranquilidade estética maior. O Poder Público local mostra-se alienado em termos estéticos, devido a pouca capacidade em interferir no espaço urbano em geral, e quando é o caso (do Complexo Ambiental, por exemplo) revela-se completamente 'despreparado' nesse sentido.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, *et al* (Coord.). Plano de ação. In: PLANO Diretor de Turismo de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2002. v. 3.

ALMEIDA, C.; *et al*. **Art Nouveau: história e teorias da arquitetura III**. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/cursos/graduacao/arq_urbanismo/disciplinas/auh0154/Professor_Faggin/Seminario_07.pdf>. Acesso em: 24 out. 2010. (Slides).

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BATISTA, F. D. **A tecnologia construtiva em madeira na região de Curitiba: da casa tradicional à contemporânea**. 2007, 181 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BEAUJEAU-GARNIER, J. **Geografia urbana**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

BENEVOLO, L. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas).

GÊNESIS. In: BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1986. Cap. 2, vers. 7.

BRANDÃO, C. A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BRISSAC, N. **Intervenções em megacidades**. Rio de Janeiro: Encontro Artelatina, 2000. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/brissac.html>> Acesso em: 26 set. 2010.

BRUAND, Y. **A arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS GERAIS. **Museu Campos Gerais**. Ponta Grossa: UEPG, p. 16, dez. 2010.

CASTELLS, M. **A questão urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAMMA, G. V. F. **Os Campos Gerais: uma outra história**. Santa Maria: Pallotti, 2007.

_____. **Ponta Grossa: o povo, a cidade e o poder**. Ponta Grossa, 1988.

CHAVES, N. B. **Visões de Ponta Grossa**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001.

CHEMIN, M. **Os recursos histórico-culturais na composição do espaço turístico da cidade de Ponta Grossa – Paraná**. 2004, 148 f. Dissertação (Mestrado em Turismo e Hotelaria) – Universidade do Vale do Itajaí. Itajaí, 2004.

CHOAY, F. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CLARK, D. **Introdução à geografia urbana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhael Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAC (Conselho do Patrimônio Histórico e Cultural). Prefeitura Municipal de Ponta Grossa, 2010.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 1999.

COSGROVE, D. Mundos de significados: geografia cultural e imaginação. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Geografia cultural**: um século (2). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Geografia cultural**: um século (2). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DITZEL, C. H. M. **Imaginários e representações**: o integralismo dos Campos Gerais. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2007.

DROPA, M. M. Ponta Grossa: preservação do patrimônio histórico. **Jornal de História**, Ponta Grossa, p.1-8, nov. 1997.

DUCHER, R. **Características dos estilos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ERROS e acertos na arquitetura da cidade. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 15 Set. 1999.

FABRIS, A. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987.

FERRARA, L. D. A. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

FERREIRA, C. Q. **Dos casebres e mansões**: a arquitetura eclética em Ponta Grossa. 127 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Setor de História, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2008.

FOUCAULT, M. **De outros espaços**. Cercle d'Etudes Architecturales. Conferência, 1984. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 20 out. 2010.

FREITAG, B. **Teorias da cidade**. São Paulo: Papirus, 2006.

FREITAS, M. A. **Estilos artísticos arquitetônicos pós-gregos e romanos**. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com/arquitetura/index.htm>>. Acesso em: 15 out. 2010.

GIL, A. H. C. F. **Shopping centers em Curitiba**: produção de novos espaços de consumo. 2003. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

GOMES, P. C. C. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GONÇALVES, M. A. C. O museu da UEPG presta sua homenagem à cidade no dia de seu aniversário. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 15 set. 1982.

GUIMARAENS, D.; CAVALCANTI, L. P. **Arquitetura kitsch**: suburbana e rural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do fim dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAROUEL, J-L. **História do urbanismo**. Campinas: Papirus, 1990.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HILLMAN, J. **Cidade & alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

IBGE. **Censo Demográfico**, Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

JANSON, H. W. **História da arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1998.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JEUDY, H-P. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KINCELER, J. L.; AUTHAUSEN, G.; DAMÉ, P. **Desestabilizando os limites-arte relacional em sua forma complexa**. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=275&secao=artefato...>>. Acesso em: 22 jul. 2006.

KOCH, W. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KOHLRAUSCH, A. J. A visualidade da arquitetura de Ponta Grossa/PR. In: SIMPÓSIO SOBRE COMUNICAÇÃO VISUAL URBANA, 1., 2007. **Anais...** São Paulo: FAU/USP, 2007. Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/deprojeto/labim/simposio/PAPERS/SCV2VI02.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2010.

LAMAS, J. M. R. G. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: FCG/FCT, 2007.

LAROCCA JUNIOR. **Entrevista concedida a Lígia Maria Rodrigues dos Santos**. Ponta Grossa. 10 jul. 2010.

LAVALLE, A. M. **Germânica-Guaíra: um século de sociedade na memória de Ponta Grossa**. Ponta Grossa: Centro de Publicações, 1996.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: UFMG; 1999.

_____. **O direito à cidade.** São Paulo: Moraes, 1991a.

_____. **La presencia e la ausencia:** contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

_____. **The production of space.** Massachusetts/USA: Blackwell Publishers, 1991b.

LÖWEN SAHR, C. L. (Org.). **A paisagem como patrimônio cultural:** Campos Gerais e matas com Araucária no Paraná. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2010.

_____. **Der Zusammenhang von Stadtentwicklung und zentralörtlicher Verflechtung der brasilianischen Stadt Ponta Grossa/Paraná:** Eine Untersuchung zur Rolle von Mittelstädte in der Nähe einer Metropolitanregion. 1998, Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Universität Tuebingen/Eberhard-Karls, Tuebingen/Germany, 1998.

_____. Dimensões de análise da verticalização: exemplos da cidade média de Ponta Grossa/PR. **Revista de História Regional**, v. 5, n. 1, p. 9-36, 2000.

_____. Estrutura interna e dinâmica social na cidade de Ponta Grossa. In: DITZEL, C. H. M.; LÖWEN SAHR, C. L.: **Espaço e cultura.** Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001.

LYNCH, K. **A Imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHINSKI, F. **Preservação e conservação do patrimônio arquitetônico da área central d Ponta Grossa (PR):** um estudo do planejamento e gestão urbanos entre 1967 e 2005. 2006, 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2006.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **Elogia da razão sensível.** Petrópolis: Vozes, 1998.

MARX, K. **O capital:** crítica da economia política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MIGLIORINI, J. M. **Pilotis e Pans de Verres sob a ótica Bourdiana**: um estudo sobre a arquitetura modernista no espaço urbano de Ponta Grossa – PR. 2008. 179 f. Dissertação (Mestrado em Gestão do Território - Geografia) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2008.

MIGLIORINI, J. M.; LÖWEN SAHR, C. L. *Pilotis e Pans de Verres*: reflexões sobre a arquitetura modernista pontagrossense. **Revista de História Regional**, v. 14, n. 1, p. 218-252, 2009.

MONASTIRSKY, L. B. **Cidade e ferrovia**: a mitificação do pátio central da RFFSA em Ponta Grossa. 1997, 190 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1997.

_____. A mitificação da ferrovia em Ponta Grossa. In: DITZEL, C. H. M.; LÖWEN SAHR, C. L. **Espaço e cultura**: Ponta Grossa e os Campos Gerais. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001.

MUMFORD, L. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OLIVEIRA, I. F. (Org.). **Álbum de Ponta Grossa**. Curitiba: Lutero-Técnica, 1963.

OLIVEIRA MELO, V. L. M. A paisagem sob a perspectiva das novas abordagens geográficas. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005. **Anais...** São Paulo: USP, 2005.

PANOFSKY, E. **Arquitetura gótica e pensamento escolástico**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ONU (Organização das Nações Unidas). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm. Acesso em: 29 ago. 2010.

PARANÁ (Estado). **Espiraís do tempo**: bens tombados do Paraná. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

PAULA, J. C. M. **População, poder local e qualidade de vida no contexto urbano de Ponta Grossa – PR**. 1993. 192 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista. Rio Claro (SP), 1993.

PEREIRA, M. A. M.; SAHR, W-D. G. J. (Coord.). Perfil Diagnóstico. In: PLANO Diretor de Turismo de Ponta Grossa, v. 1, Ponta Grossa, 2002.

PINTO, E. A.; GONÇALVES, M. A. C. **Ponta Grossa um século de vida (1823-1923)**. Ponta Grossa: Kugler, 1983.

PLATÃO. **A república**. Belo Horizonte: Nova Cultural, 2007.

PONTA GROSSA. (Prefeitura). **Memorial Ponto Azul**. Disponível em: <<http://www.pontagrossa.pr.gov.br/memorial-ponto-azul>>. Acesso em: 29 ago. 2010.

_____. **Plano Diretor de Desenvolvimento de Ponta Grossa**. Ponta Grossa, 1966. Vls. 1 e 2.

_____. **Plano Diretor de Turismo de Ponta Grossa**, Ponta Grossa, 2002. v. 1.

_____. **Plano Diretor Participativo**. Ponta Grossa, 2001.

PRETTE, M. C. **Para entender a arte**: história, linguagem, época, estilo. São Paulo: Globo, 2008.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ROSSI, A. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAHR, W-D. **A fala das fachadas**: a linguagem arquitetônica no centro urbano de Ponta Grossa. Ponta Grossa, [200?], p. 1-8. Manuscrito não publicado.

SANCHES NETO, M. A. Pé em Peabiru. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 jul. 2008.

SANTOS, L. M. R. **Transformação e valorização do espaço urbano do Bairro Nova Rússia em Ponta Grossa – Paraná**. 2002, 125 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

_____. **A semiotização da arquitetura urbana de Ponta Grossa**: uma cidade da Região Centro-Sul do Estado do Paraná. 2008, 112 f. Relatório de Qualificação (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

SANTOS, M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1997a.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: HUCITEC, 1997b.

_____. **Manual de geografia urbana**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

_____. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: HUCITEC, 1998.

SILVA JÚNIOR, N. **O fechamento dos cinemas em Ponta Grossa**: particularidades de um processo histórico-cultural. 2008, 165 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2008.

SINGER, P. **Economia política da urbanização**. São Paulo: Contexto, 1998.

SOUZA, E. E. **As formas arquitetônicas e suas geometrias**: análises de obras da arquitetura moderna e contemporânea. 2006, 553 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade São Judas Tadeu. São Paulo, 2006.

SOUZA, M. L. **A prisão e a ágora**: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

SPOSITO, M. E. B. **Capitalismo e urbanização**. São Paulo: Contexto, 1997.

SUMMERSON, J. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SUTIL, M. S. **O espelho e a miragem**: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do início do século. 1996, 165 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1996.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar**. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

VAREJO pontagrossense mais forte: projeto de R\$ 6 milhões revitaliza ruas comerciais. **Revista ACIPG**, Ponta Grossa, p. 18-20, dez. 2007.

VIVIESCAS, F. Identidade municipal e cultura urbana. **Espaço & Debate**, São Paulo, v. 8, n. 24, p. 55-66, 1988.

WALDMANN, I. M. **Fazenda Santa Cruz dos Campos Gerais e a colonização Russa 1792-1990**. Ponta Grossa: Gráfica Planeta, 1992.

WARHAVCHIK, G. **Arquitetura do século XX e outros escritos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WICK, R. **Pedagogia do Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GLOSSÁRIO

Ânforas: são vasos antigos de origem grega de forma geralmente ovóide e possuidores de duas alças. Eram usados pelos gregos e romanos para conter sobretudo líquidos, especialmente o vinho.

Arco abatido: Surgiu no período do Renascimento e consiste em um tipo de arco de forma achatada em que o valor da flecha é inferior à metade do raio. Pode ser aplicado em vários elementos arquitetônicos e artísticos como: portais, janelas, retábulos.

Bouletérion: edifício público onde reunia-se o conselho na Grécia Antiga.

Brise-soleil: corresponde a um dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier e significa quebra-sol.

Cardo: via principal em Roma, que corria no sentido norte-sul.

Cobogó: a expressão está relacionada em arquitetura ao tijolo perfurado ou elemento vazado, feito de cimento utilizado na construção de paredes ou fachadas perfuradas, com a função de quebra-sol ou para separar o interior do exterior, sem prejuízo da luz natural e da ventilação.

Decumannus: via principal em Roma, que corria no sentido leste-oeste.

Design urbano: O termo inglês *design* possui amplas conotações em nossa língua, sendo que tais conotações englobam o desenho, o projeto, o planejamento, o processo, de maneira que o *design* pressupõe síntese, análise, previsões, avaliação e tomada de decisões.

Domo ou cúpula: é uma abóbada hemisférica ou esferóide.

Domus: caracterizam-se por casas particulares com um pátio interno, em Roma, as quais são destinadas às famílias mais abastadas e seus criados; são em geral, térreas e bastante espaçosas.

Falanstério: idealizado pelo filósofo francês Charles Fourier, consistia em grandes construções comunitárias que refletiam uma organização harmônica e descentralizada, onde cada um deveria trabalhar segundo sua vocação e paixão.

Formismo: conforme preceitua Michel Maffesoli, a forma é vista como uma força e um processo social.

Foyer: corresponde ao salão nos teatros, onde as pessoas podem reunir-se nos intervalos do espetáculo.

Gárgulas: na arquitetura, são desaguadouros, ou seja, são a parte saliente das calhas de telhados que se destina a escoar águas pluviais a certa distância da parede e que, especialmente na Idade Média, eram ornadas com figuras monstruosas, humanas ou animais.

Gentrification: consiste em políticas de investimento público ou privado em determinadas áreas urbanas com a finalidade de valorizá-las, seja por meio de novas construções ou ainda, através de restaurações.

Gestalt: termo alemão intraduzível, refere-se a um processo de dar forma, de configurar o que é colocado diante dos olhos, exposto ao olhar.

Górgona: é uma criatura da mitologia grega, representada como um monstro feroz, de aspecto feminino e com grandes presas. Tinha o poder de transformar todos que olhassem para ela em pedra, o que fazia que, muitas vezes, imagens suas fossem utilizadas como uma forma de amuleto.

Guildas: também denominada de corporações de ofício, eram associações de artesãos de um mesmo ramo, isto é, de pessoas que desenvolviam a mesma atividade profissional no sentido de garantir os interesses de classe.

Heterotopia: é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas.

Insulae: correspondem aos edifícios coletivos de múltiplos pavimentos, em Roma, cujos apartamentos destinam-se à locação.

Khora: o território apenso aos núcleos urbanos das várias polis gregas; a hinterlândia 'rural' controlada por uma polis ou, ao menos, sujeita à expectativa de controle por parte de uma polis.

Kitsch: corresponde a um conceito universal, cuja arte é marcada pela ausência de estilo; a uma função de conforto; ao supérfluo do progresso. É uma forma patológica de arte.

Palazzi: é considerado um dos mais significativos monumentos do renascimento italiano e o mesmo exerce um domínio horizontal sobre a paisagem urbana de Florença, em virtude de sua arquitetura horizontal e compacta.

Pan de verre: corresponde a um dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier e significa pano de vidro.

Pilotis: considerado como um sistema construtivo baseado na sustentação de uma edificação através de uma grelha de pilares (ou colunas) em seu pavimento térreo.

Poièsis: palavra de origem grega que significou inicialmente criação, ação, confecção, fabricação e depois passou a designar arte da poesia e faculdade poética.

Polílogo: a cidade sempre apresenta um caráter ambíguo, ou melhor, “polílogo”, uma característica que a aproxima às mensagens estéticas, como estas são fundadas nas obras de arte moderna.

Polis: constitui o modelo das antigas cidades gregas, desde o período arcaico até o período clássico, vindo a perder importância durante o domínio romano.

Polissemia: é o fato de uma determinada palavra ou expressão adquirir um novo sentido além de seu sentido original, guardando uma relação de sentido entre elas.

Pritaneu: edifício público onde se reuniam os magistrados na Grécia antiga.

Vernacular: corresponde a todo tipo de arquitetura em que se empregam materiais e recursos do próprio ambiente em que a edificação é construída. Desse modo, ela apresenta caráter local ou regional.

Ziggurat ou zigurate: é uma forma de templo, criada pelos sumérios e comum para os babilônios e assírios, pertinente à época do antigo vale da Mesopotâmia e construído na forma de pirâmides terraplanadas.